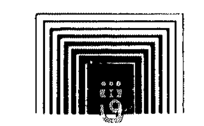
قصيدة النثر

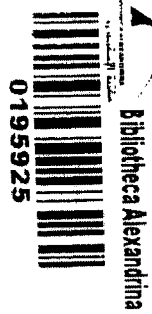
سوزان برنار



ترجمة: د. زهير مجيد مغامس
مراجعة: د. علي جواد الطاهر



الهيئة العامة لقصور الثقافة



اهداءات ١٩٩٩
مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع
القاهرة



آفاق الترجمة
ديسمبر ١٩٩٦
٢١
الهيئة العامة لقصور الثقافة

قصيدة النثر

(من بودلير إلى أيامنا)

تأليف: سوزان برنار
ترجمة: د. زهير مجيد مغامس
مراجعة: د. علي جواد الطاهر

لوحة الغلاف
للفنان أحمد ماهر رائف

تصميم الغلاف
عمر جهان



آفاق الترجمة

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات

باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ شارع أمين سامى
القصر العينى ـ القاهرة
رقم بريدى ١١٥٦١

العنوان الأصلي للكتاب

Le Poeme En Prose

(De Baudelaire Jusqu'a Nos Jours)

Suzanne Bernard,

عن دار نشر *Librairie Nizet*

سنة *1978*

الطبعة الثانية
(بإذن من دار المأمون، بغداد)

الطبعة الأولى
دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٣

«ســـواء أكتب الشـــاعـر شـــعـراً أم نـثـراً، وسواء نحـت في المـرمـر أم صـب تماثيله مـن البـرونـز... ـ فـهـذا رائع، والشـاعر حـر».

فكتور هيغو، تمهيد ديوان «الشرقيات»

«ليس التقسيم الشائع بين الشعر والنثر مقبولا من وجهة نظر فلسفة دقيقة. وليس ضـــروريـاً أبـداً أن يُخضع شاعر ما لغتـه لنظـام أشكال تقليديـة، شريطـة أن يـراعي التناسق الموجود في ذهنه.»

شيلي، «دفاعاً عن الشعر»

«خطـران ما زالا يـتـهـددان العـالـم : النـظـام والفوضى»

ڤاليري، «منوعات ٣»



تقديم

الكتاب الذى بين يدى القارئ الكريم هو ترجمة لـ «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا». وكان الكتاب أصلاً إطروحة تقدمت بها السيدة سوزان بيرنار لنيل شهادة الدكتوراه فى الآداب، ونشرت فى مكتبة نيزيه عام ١٩٦٨، ثم أعيد طبعها عام ١٩٧٨. يقع الكتاب فى ٨١٤ صفحة موزعة على ثلاثة فصول مع مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير.

وبعدما اطلعت على الكتاب، استوقفتنى أشياء كثيرة، لعل أولها كثرة الملاحظات الهامشية، بل هى أكثر مما ينبغى، تستطرد فيها الكاتبة، وتقودنا أحياناً إلى مالا حاجة بنا إليه. وتبادر إلى ذهنى حينذاك أن أنقل ما هو ضرورى منها فقط، وما يمكن أن يخدم القارئ العربى بالدرجة الأساس. وقد أحجمت ـ فعلاً ـ عن نقل قسم من الملاحظات التى وجدتها ثانوية فى فائدتها وأهميتها.

ثم تبينت السر فى حجم الكتاب وضخامته، إذ عكفت المؤلفة بالطبع على دراسة كل واردة وشاردة عن قصيدة النثر فتطرقت إلى جميع الشعراء وغيرهم ممن مارس الكتابة فى هذا النوع الأدبى الجديد. فهناك من هو أشهر من نار على علم مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه، الذين شكلوا العمود الفقرى للفصل الأول، أو من هو، على العكس، مجهول لدى القارئ المتوسط، كما حصل ذلك فى الفصل الثالث الأخير. وكانت حيرتى كبيرة أمام هذه المشكلة. فهل من المجدى أن أصر على من هو معروف، أو أستطرد مع الكاتبة فى من هو مجهول؟ ومن المؤكد أن خير الأمور أوسطها، فقد أخذت ما هو جديد ونافع، وما يمكن أن يضيف لوناً جديداً إلى ألوان معرفتنا.

ثم واجهتني في الفصل الثاني مشكلة فنية بحت في استحالة نقل بحور الشعر الفرنسي إلى اللغة العربية، مما اضطررت ـ آسفاً ـ إلى غض الطرف عنها. بيد أني لم أتوان عن نقل ما أمكن نقله سعياً إلى خدمة القارئ. زد على ذلك العرض التاريخي الطويل للداداتية والسريالية الذي ورد في الفصل الثالث من الكتاب أيضاً، والذي لم أجد مبرراً لترجمته كاملاً لأنه من الموضوعات التي باتت معروفة للقارئ العربي. وعلى هذا فإني عنيت خصوصاً بما هو في لب الموضوع. وقد حصل ذلك كله مع الحرص الشديد على وحدة الموضوع وتسلسله، وربما كان هذا الشئ هو أصعب ما صادفته في ترجمة هذه الاطروحة.

ولن أطيل الحديث عن قيمة الكتاب العلمية ويكفي أنه المرجع الاول، بل الوحيد في العالم، لقصيدة النثر. وربما كان هذا هو الدافع الأساس وراء ترجمته وإغناء المكتبة العربية به.

لقد تطلب مني هذا العمل جهوداً مضنية ووقتاً طويلاً وصبراً لا حدود له، آملاً أن يلقى الضوء على «قصيدة النثر» لما صار له أيضاً من أنصار ومعادين.

وقبل أن أختتم هذه المقدمة القصيرة، لابد لي أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان إلى الأستاذ الفاضل والعلامة المرموق الدكتور علي جواد الطاهر للملاحظات القيمة التي أسداها لي عن طيب خاطر، ولتفضله بمراجعة النص العربي الذي ما أتخذ شكله الأخير إلا بفضل جهوده الخيرة. أتمنى له دوام الصحة والموفقية خدمة للعلم والبحث والترجمة. كما أتقدم بالشكر والعرفان لكل من تفضل في إبداء المساعدة ومد لي يد العون.

أتمنى أن أكون قد وفقت في هدفي ومسعاي، ومن الله التوفيق.

ـ المترجم ـ
بغداد ١٩٨٩

مقدمة

إن ما يجعل مسألة قصيدة النثر صعبة، شائكة، (ومثيرة أيضا...) ربما يرجع إلى أن أى شكل شعرى من بين تلك الاشكال التى حاولت منذ قرن من الزمان أن تخضع اللغة لمتطلبات جديدة، لم يخاطر بمفهوم الشعر نفسه بنفس القدر من الحدة.

نحن نقرأ قصيدة شعرية، سوناته على سبيل المثال؛ ومؤكد أننا يمكن أن نتأثر بـ «سحرها» الشعرى، ونحس بسريان تلك الموجات التى يحركها الشعر فى أعماق كياننا على نحو غريب، أو أننا على العكس لا نحس بأى إنفعال وننكر على النص أية قوة شعرية. هذا يعتمد على النص وعلينا نحن بالذات. وغالباً ما تختلف التقييمات من قارئ لآخر. ولكننا نستطيع فى الأقل دراسة «شكل» السوناته نفسه والطريقة التى احترم الكاتب فيها قواعد النوع أو التى أخضع فيها تلك القواعد لأغراضه الشعرية. أما إذا كانت القصيدة مكتوبة بالشعر الحر، فسوف يكون من الأصعب اكتشاف القوانين التى تخضع لها (ولنترك الحديث عن القواعد)؛ بيد أن تلك القوانين موجودة مع أنها قد تتغير من شاعر إلى آخر. وعلى أية حال، فإن طوبوغرافية النص تتيح لنا التأكيد على أن الكاتب الذى يكتب الشعر أراد أن ينظم قصيدة.

ولكن لنأخذ الآن ديواناً من قصائد النثر المعاصرة (وليكن مثلاً «مختارات» موريس شاپلان)[1] : فأى معيار سيتيح لنا تحديد اللحظة التى تكف فيها الصفحة الفلانية عن كونها نثراً، نثراً بحتاً، ربما نثراً جميلاً، كى تشحن بالشعر، من ناحية، وتستحق اسم قصيدة من ناحية أخرى ؟فالعناصر هى نفسها ،بما أنها مستعارة من النثر العادى جدا والخالى من الزخرفة والبهرج ،لا من لغة «النثر الشعرى» .وأية قواعد تتيح تحديد التغيير الخفى الذى يشحن هذه الكلمات العادية للغاية بقوة خفية .والطريقة التى يسرى بها التيار الشعرى الخفى عبر جمل تخلو على ما يبدو من الإيقاع والوزن (كما يسرى تيار كهربائى غير مرئى عبر سلك غليظ ليغرقنا فجأة بالنور)، بما أن هذه القوة الشعرية تقع هى أيضا فيما وراء اللغة؟ لنضف إلى ذلك أن قصيدة النثر تحيرنا بتعدد أشكالها. لنترك الآن جانباً الحالات المتنازع فيها (كأن نرى مثلاً أقاصيص أو روايات أو حكماً)[2] مصنفة تحت باب «قصائد».

كما أن الوسائل المستخدمة للسمو بالنثر على الصعيد الشعرى مختلفة للغاية. فما الذى يجمع بين «بالاد» مكتوبة بالمقاطع لـ ألوزيوس بيرتران وقصيدة لـ ريفردى على سبيل المثال؟ فتنوع الإيحاء هنا لا يوازيه غير تنوع الأشكال إذ أننا نجد أنفسنا ضائعين فى ميدان كثيف مجهول وغير واضح الحدود، ميدان يتحسر المرء أمامه أحياناً على طرق الشعر الكلاسيكى الجميلة المحددة المعالم.

كانت ميادين الشعر والنثر بالنسبة إلى آبائنا محددة بصورة جلية، باعتبار أن الشعر هو فن «نظم الأبيات الشعرية»،ومحدد على هذا الأساس كشكل ولا شئ غير ذلك. ومن الواضح أننا إذا طابقنا

على هذا المنوال «الشعر» مع «فن نظم الشعر»، فإن مسألة قصيدة النثر لم يعد لها وجود أصلاً ـ ويستحيل ذلك بحكم التعريف نفسه. وكان العصر الكلاسيكى، الذى يفترض مبدئياً فصل الأجناس، ويروم أن يسود النظام الآداب مثل باقى الميادين الاخرى، كان هذا العصر يرى فى قصيدة النثر هجيناً بشعاً ووحشاً لا يطاق. وكذلك الحال بالنسبة إلى النثر الشعرى، فقد أنكر الناس عليه أية إمكانية فى الوجود. لنستمع إلى تصريح الأب دوليڤيه وهو يقول :

«لا أعرف ما هو النثر الشعرى ولا الشعر المنثور:

فلا أرى فى الأول غير أبيات شعرية لا معنى لها وفى الثانى نثراً تجتمع فيه كل العيوب التى يعارضها لونجانيوس بالسمو.»[٣].

ترد على هذا التصريح، عام ١٧٧٧ أيضا، «موسوعة» دالومبير التى تقتصر فى مقال «النثر» على التسليم بأنه :

«لو كانت هناك قصائد نثر» لاستحقت «Psyché» لافونتين اسم القصيدة.

وسوف تشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكى تمرد النفوس على هذه التصنيفات القاسية، الجامدة، وعلى فصل فكرة «الشكل» عن فكرة «الجوهر» الشعرى، والتسليم بأن الشعر لا يكمن فى أى شكل محدد «سلفاً». لقد لاحظ الكثير من ذوى الأذهان المتفتحة أن «فن الشعر» لا يكفى لعمل شعراء، وأن النثر على العكس قابل للشعر وأن «هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر، كما توجد أبيات شعرية جميلة تخلو من الشعر» على حد تعبير الأب دى بوس[٤]. وما لا ريب فيه أن الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى ومن ثم بفكرة الوزن. ولكن إيقاع الجملة وعلاقات

النغمات بالمعانى، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض والصور إنما هى مستقلة عن الشكل المنظوم شعراً. وعندما يتحجر هذا الشكل فى قوالب تعليمية، وعندما لا يعود « الشعراء» أكثر من كونهم «ناظمين للشعر» (وهذا ما حصل فى القرن الثامن عشر) يصبح إذن من الضرورى إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة.

لقد انصب جهد الشعر الفرنسى كله منذ الرومانتيكية على تحطيم أغلال الأعراف والمفهومات التى كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالقافية وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكى جميعها، وكذلك قواعد الأسلوب «الشاعرى» أو السامي ـ وحديثاً أيضا، القواعد المتبعة للنحو والمنطق. وكما هو شأن الشعر الرومانتيكى وشعر الرمزيين الحر. ولدت قصيدة النثر من تمرد على الاستعبادات الشكلية التى تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية، والتى تضطره إلى أن يصب مادة جمله اللدنة فى قوالب جاهزة.

بيد أن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض. ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين. وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة فى أصلها تعدد أشكالها كما تفسر الصعوبة التى يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها.

يلاحظ موريس شاپلان فى المقدمة الممتعة التى تتصدر مؤلفه الموسوم «مختارات من قصيدة النثر». أنها نوع «لما يتجرأ منظّر بعد على أن يصوغ قوانينه»[٥]. ويضيف أن هذه الحرية تضفى عليه حيوية فقدتها جميع أنواع الغنائية التقليدية الأخرى. لقد أدى بحث عن قصيدة النثر قام به لوى دو غونزاك فريك عام ١٩١٩ إلى نتائج

مخيبة للآمال: فمن السهولة بمكان أن تخلط بين قصيدة النثر والأنواع الأخرى. وأن تطبق سمة «قصيدة» على كل صفحة مهما تكن قليلة الشاعرية! «قصيدة النثر لا يمكن تعريفها. إنها موجودة»؛ ترد على تلك الخلاصة الموجزة لـ غي لافود[٦] بعد ثلاثين عاماً، ملاحظة موريس شاپلان التى مفادها «أن قصيدة النثر هى قصيدة حقاً، وأن امتثال حساسية كل واحد منا يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك»[٧].

بمعنى آخر أنه لا يوجد بإزاء قصيدة النثر تعريف أو نقد يستحق الذكر فالمسألة فردية بحت. ما المدهش أن يرى واحد بعد هذا فى قصيدة النثر رواية مركزة فى بضع صفحات ويرى آخر أنها «الشكل الطبيعى للإلهام»، وأن يعطيها ثالث عناصر مكونة مثل «اللغة الشعرية، والوصف والإيقاع»، على حين ينكر عليها رابع أية موسيقى، وأىَّ تأثير للأسلوب الشعرى (...) وبعدما أشارت السيدة دورى إلى تعدد أشكال النوع، تختتم حديثها قائلة :

«ربما كان الشئ الصحيح الوحيد هو الاعتراف بأن الكثير من النتاجات المختلفة تماماً، والمتناقضة تماماً فى ميولها وفى وسائلها كما هو الشأن فى الإحساس الذى تولده فى القارئ، لا تجمعها إلا الرغبة ذاتها فى الهرب خارج اللغات المعروفة، والأمنية فى إيجاد كلام مستحدث يستطيع أخيراً أن يعبر فيه (صاحبه) عن نفسه بما قد يعجز الناس عن التوصل إلى التعبير عنه بواسطة الكلمات، وهذا هو الذى لا يوصف على وجه الدقة.»[٨]

لا يتعلق الموضع إذن بدراسة قصيدة النثر انطلاقاً من تعاريف أو مبادئ «مسبقة»؛ بل ربما أمكن التفكير بأن كثيراً من المفهومات

والتفسيرات المتناقضة تكون قد ساهمت فى تثبيط عزيمة أية دراسة. ومع ذلك، فإن كان صحيحاً أن محاولات قصيدة النثر جميعها تنطوى على جانب من المطالبة الخفية، وعلى الرغبة فى إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة، ينبغى أن نلاحظ سلفاً أنه لمجرد التحرر من هذه المطاليب العميقة هو سمة مشتركة لا يمكن إهمالها، ويبدو أنه في الحد الذى سوف تتحدد فيه تلك الرغبة فى «إيجاد لغة»، على حد تعبير رامبو، فإن قصيدة النثر سوف تصبح فى آن واحد نوعاً أدبياً أصيلاً وشكلاً يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة. وربما وجب التسليم بـ «الواقع» الأدبى لقصيدة النثر. وبما أن الناس كلهم اليوم متفقون على قبول وجودها «نوعاً أدبياً» فإن أفضل طريقة هى أن نبحث فى المؤلفات نفسها عن الميول الجوهرية التى تشرف على أصلها وتنظيمها، وكيف تتغير تلك الميول بحسب العصور والأفراد.

وما لاريب فيه أننا نستطيع على هذا المنوال تحديد بعض «محصلات» النوع، ورؤية الخط البيانى لتطور واضح رغم بطئه يرتسم عبر اختلاف المؤلفات.

إلا أن الصعوبة تكمن دائماً فى تحديد الموضوع، لأن الحدود تكون أحياناً قليلة الوضوح جداً بين قصيدة النثر والنثر الشعرى تقريباً، كما أن مصطلح «قصيدة النثر» نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة! ولكننا نستطيع فى الأقل البدء بإقصاء جميع قصائد النثر«اللا إرادية» التى يمكن للمرء أن يستأنس (وغالباً ما يستأنس) بقصها من الرسائل والمفكرات اليومية، ومن روايات الكتاب القدماء أو المعاصرين. إن مثل تلك المقتطفات، المنتزعة من

مجموع تفقد معناها وبعدها خارجاً عنه، لها بالتأكيد طابع غير تام ولا عضوى. فضلاً عن ذلك فهى لا توصف بـ «قصائد» إلا بعد حين، وينبغى التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيث يوجد خلق إرادى وواع. «فالفن هو الإرادة فى الإعراب عن الذات بطرق منتخبة»، كما يقول ماكس جاكوب فى معرض حديثه عن قصيدة النثر[٩]، مما حدا به إلى تصريح بأن «صفحة من النثر هى ليست قصيدة نثرية حتى وإن احتوت فى داخلها على لقيتين أو ثلاث».

وإذا كان من المفيد أن نبين كيف نرى تفجر وبوح الينابيع الخفية فى الآداب والمفكرات اليومية لأوائل الرومانتيكيين فى النثر لشاعرية غنائية سوف تتخذ عما قريب، وبعدما تخطت الشعر الكلاسيكى المتحجر جداً، شكلاً وجسماً فى قصيدة النثر، وحالما يخلق «نوع» قصيدة النثر، فإنه هو الذى يجب دراسته وهو وحده فقط. وفيما يتعلق بتطور النوع، فإن بعض المحاولات الإرادية الواعية، حتى وإن انتهت بالفشل، هى أهم كثيراً من النجاح الفلانى اللاإرادى إذا سلمنا بأن نجاحاً من هذا القبيل ممكن. وخلاصة القول إنه ينبغى، كما يلاحظ ذلك موريس شاپلان، «تحت طائلة الوفرة (...) ألا نقبل تحت عنوان قصيدة النثر إلا الأعمال التى اعترف مؤلفوها بشكل ما أنها أرادت أن تكون كذا»[١٠].

وينبغى منذ الآن أن نشير إلى أهمية فكرة«الخلق الإرادى» هذه. فهى تتيح إقصاء الكثير من قصائد النثر التى هى ليست من هذا بشئ، وهى تساعدنا أيضا ومنذ البدء على أن تكون لنا فكرة أكثر دقة عن مشكلة قصيدة النثر كما تطرح نفسها على الشاعر نفسه وليس على الناقد.

من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض ـ وأحياناً على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوى واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.

إذ أن مطلب الوصول إلى خلق «شكل» أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شئ خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرد والفوضى.

تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة؛ وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً مصنفاً. إن هذا التناقض الداخلي وهذا التباين الجوهري هو الذي يعطيها طابع الفن الايكاروسي(*)، الذي يطمح إلى تجاوز مستحيل للذات وإلى رفض شروط وجوده نفسها ـ وبهذا فإنه يمثل دونما ريب جهود الشعر الفرنسي كلها منذ القرن التاسع عشر. ومما لا شك فيه أن محاولة من هذا القبيل تنطوي على إهمال الشاعر للقيم التقليدية والقوانين الطبيعية والقواعد الاجتماعية والإنسانية (بما أنه لم يعد ينظم ليسمع)، ويطمح إلى أن يصبح المكتشف الغريب لمناطق مجهولة ومحرمة. ويمكن من وجهة نظر معينة أن نعد بيرتران هاذيا، ورامبو شاعر الغرابة والفوضى، ولوتريامون مجنوناً و«مغامرة» مالارميه «فعل جنوني». ما معنى هذا كله غير أن شعر هؤلاء الأدباء يحمل

(*) في الاسطورة اليونانية نسبة إلى ايكاروس الذي فر من السجن بصنع جناحين وتثبيت ريشهما في كتفيه بوساطة الشمع، حتى إذا حلق عالياً أذابت حرارة الشمس الشمع فسقط في البحر (م)

طابع الاختلال بين المطلق الذى يسعون إليه والوسائل التى بحوزتهم؟ ولما كان الشاعر «عاملاً فظيعاً»[11] فإنه يستهلك نفسه فى بحث يعرف أنه يائس.

بيد أن هذا هو بالضبط بحث عن نظام ومنهج. ينبغى ألا ننسى أن بيرتران يفرض على مقاطعه الشعرية شكلاً معقداً ومتعمداً؛ وان رامبو يرى فى الشاعر «العالم الأعلى»؛ وأن لوتريامون يصعد «آلته الجهنمية» بصرامة شديدة، وأن مالارميه قد جعل من « المغامرة» المؤلف الأكثر هندسة وتعقيداً و«بناءاً». وبدلا من أن يستسلم أولئك الشعراء سلبياً لهذيان اللاشعور ولفنتازيا خيال مجنح. فقد فكروا بفنهم وبقدرات اللغة، كما بحثوا بعناد عن طرق جديدة، فتأملوا وبنوا ونظموا. وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟

بيد أن تكملة هذا العمل سوف تبين أنه إذا كان فى نقطة بدء قصيدة النثر تمرد وفوضى، فإن فى نهايتها (حيث ينتظر القارئ الشاعر ويحكم عليه) على الدوام تبلور فى «قصيدة» : سواء كان ذلك يتعلق بقصائد بيرتران «الشكلية» أو بقصائد «الاشراقات» لرامبو، حيث لا يرى المرء فى الغالب غير الفوضى المحررة. وحينما ينفصل علم جمال النوع بشكل أكثر وضوحاً من فحص النصوص سوف يتاح لنا المجال فيما بعد أن نحدد هذا المبدأ المضاعف لقصيدة النثر : الميل الهدام الفوضوى الذى يتناسب مع استخدام النثر؛ والميل المدمر الفنى الذى يتناسب مع الانتظام فى قصيدة، كما ستتاح لنا الفرصة لأن نبين أنه، بحسب هيمنة هذا الميل أو ذاك، يؤول بنا الامر إلى أشكال شعرية مختلفة للغاية (الـ «إشراق» أو القصيدة الشكلية). والآن يتعلق الأمر فقط بالعمل على إدخال مصطلح

القصيدة لتحديد الموضوع، فى الأقل قدر ما يحتمل أن يكون. إذا كان لمصطلح «النثر» معنى محدد جداً (إذ هو كل ما ليس بشعر)، فمن الأصعب كثيراً الاتفاق على كلمة «قصيدة». وربما سيكون من المفيد أن نشير منذ الآن إلى الشروط التحديدية الواجب فرضها ولا سيما حينما يتحدث المرء عن قصيدة النثر.

سبق لى أن قلت إن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها من النثر الشعرى الذى هو ليس غير مادة، وشكل من الدرجة الأولى إن شئنا، يمكننا انطلاقاً منه أن نبنى كذلك مقالات وروايات وقصائد. وسوف يقودنا ذلك إلى التسليم بمعيار الـ «وحدة العضوية»: فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقاً، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة. وإذا ما أضفت إلى ذلك أن القصيدة هى تنسيق جمالى متميز وإنها تختلف عن القصة القصيرة والرواية والمقالة (مهما تكن شاعرية) فكأنما نقول أشياء بديهية، ونقتحم أبواباً مفتوحة؛ والحقيقة أن من الصعوبة بمكان هنا أن نرسم الحدود ،ويمكن أن يحدث على سبيل المثال أن تعنون قصيدة بـ «حكاية»[١٢] والعكس صحيح.

ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها؛ وإذا كان بمستطاع القصيدة استخدام عناصر سردية وصفية، فذلك بشرط تسميتها و«تشغيلها» فى مجموع ولأغراض شعرية بحت. وهنا يبرز عنصر الـ «مجانية» (...) ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة «اللازمنية» فى الحد الذى لاتتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو

أفكار، ولكن تظهر للقارئ «حاجة»، وكتلة لازمنية (. . .) وهذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوى: الوحدة والمجانية يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط «الإيجاز». فقصيدة النثر يجب أن تتلافى الاستطراد فى الوعظ الخلقى وما إليه، كما عليها أن تتلافى التفصيلات التفسيرية ـ كل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى، وكل ما قد يضر بوحدتها وكثافتها. لأن قوتها الشاعرية لا تأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيئ، ويمكن أن نطبق عليها مقولة پو الشهيرة: «لا وجود للقصيدة الطويلة، والمقصود بالقصيدة الطويلة هو تناقض حاد بالمصطلحات». ويمكن أن نضع مبدأ أساسياً هو أن قصيدة النثر الحديثة موجزة على الدوام.

هل من المفيد الإشارة إلى أنه لم تعد هناك علاقة كبيرة مشتركة بين هذه القصيدة الموجزة، التركيبية، المكتوبة بأكبر اقتصاد فى الوسائل، والغنائية فى الغالب (إذ إنها مكتوبة عادة بضمير المتكلم) والمؤلفات الواسعة إلنطاق، من روايات أو ملاحم، مكتوبة بالنثر الشعرى والتى سميت فى القرن الثامن عشر بـ «قصائدنثرية»؟ (. . .) إن هذه القصائد لا تهمنا إلا فى الحد الذى سوف نشاهد من خلالها ـ وفى جزء من ذلك تحت تأثير الترجمات ـ تطور النثر الشعرى، وهو أول شكل للتمرد على طغيان الشعر وتحوله تدريجياً حتى الرومانتيكية. إنها «قصيدة النثر الصغيرة» التى ألفها بيرتران تحت شكل «بالاد» واستعادها بودلير وطوعها ونقلها إلى الأجيال اللاحقة على أنها أداة شاعرية غنائية حديثة هى موضوع هذه الدراسة. وبما أنها ولدت من «معاشرة المدن الكبيرة» ومن الوثبات الرومانتيكية نحو اللامنتهى. فسوف نشهد

تكاثرها وتشعبها كلما أخضعها الشعراء إلى جهودهم لترجمة حقيقية داخلية أكثر فأكثر تعقيداً، «لإيجاد لغة» تستجيب إلى طموحات مجهولة حتى ذلك الحين (. . .) هل يمكن الحديث عن «تطور» بشأن نوع حر وفردى مثل قصيدة النثر؟ لا، إذا قصدنا بذلك التحول المتصل.والمطرد لنوع أدبى. ونعم إذا سلمنا بأنه فى الوقت الذى تتطور فيه المفاهيم الفنية. والحاجات الفكرية والروحية للأفراد، فلا نرى تطوراً فى فكرة الشعر فقط، وإنما فى «الشكل» الشعرى أيضا ونرى أنه يوجد ارتباط متبادل لا مرئى ولكن ضرورى بين العصر والشعر الذى ينتجه ذلك العصر.

لقد وجدت نفسى إذن منقادة قبل كل شئ إلى دراسة العلاقات بين قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقى الذى استولى على الشعر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بتأثير شعراء من مثل بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه وأنا أضع النتاجات والنظريات فى منظور تاريخى، لا لمتابعة تلاحق المفهومات النظرية التعسفية، ثم إلى دراسة الطابع الفنى البحت لمسألة قصيدة النثر فى الوقت الذى كان الرمزيون فيه منهمكين فى إيجاد شكل أكثر مرونة، قصيدة نثرية أو شعر حر؛ وأخيرا وفى مرحلة ثالثة، استخدام قصيدة النثر شكلاً متطرفاً للفوضى المحررة فى عصرنا، عصر الاضطهاد والنكبات الذى يغطى الجزء الأول من القرن العشرين.

إن الشعر أزلى ولكن الصور التى يطالعنا بها مختلفة على الدوام. والشاعر الذى يعتقد أنه يتصرف مراراً ضد الميول والأذواق الظاهرة لعصره، يقدم لنا على عكس عصره، الوجه الأكثر غموضاً وتعقيداً وحقيقة وذلك بالتعبير عن الطموحات الدقيقة، والإنكارات

الخفية، وحركات الروح الغامضة. أتمنى أن نرى ظهور هذه الوجوه المتباينة فى الفصول التى ستأتى تباعاً، حيث حاولت أن أبين مفهومات شعرية مختلفة، ومواقف فكرية وروحية وحركات عظيمة، فردية أو جماعية. كل هذا ضرورى إذا ما أردنا أن نفهم مؤلفات هؤلاء الشعراء المتحمسين، المتألمين، وأن نعيد وضعها فى جوها الأصلى، وكلهم محتقرون للـ «فن» وأكثر حبا لفنهم من الآخرين وأكثر التزاماً فى الظرف الإنسانى وأكثر حماسة فى تخطى الإنسانى، وهم من نسميهم «شعراء نشريون».



مقدمة تاريخية لقصيدة النثر ما قبل بودلير

١ ـ من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر.
٢ ـ ألوزيوس بيرتران وميلاد النوع.
٣ ـ من الرومانتيكية إلى بودلير.

١ - من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر :

النثر الشعرى وقصيدة النثر ميدانان أدبيان متميزان ولكنهما متشابهان إذ تبدو فيهما ذات الرغبة فى الانعتاق، واللجوء نفسه إلى قوى جديدة للغة. كيف تم الانتقال بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من النثر الشعرى الذى كان ما يزال غير عضوى إلى «قصيدة النثر» التى عدت نوعاً أدبياً حقيقياً؟ إنه لمن الضرورى على ما أعتقد أن نشير إلى ذلك هنا.

الحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة فى روضة الآداب الفرنسية، فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أود أن أقول أذهاناً تؤرقها شعورياً أو لا شعورياً الرغبة فى إيجاد شكل جديد للشعر؛ وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التى مفادها أن النثر قابل للشعر. والنثر الشعرى هو الذى هيأ لمجئ قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والطغيان الشكلى. وعبر الخصومات التى ولدت بشأنها تعززت فكرة الفصل الضرورية بين «الشعر» و«فن نظم الشعر». ويمكن القول إن القرن التاسع عشر قد عمل ببطء وعبر محاولات عديدة على أكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة

النثر (الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية)؛ وهكذا سوف يتم الانتقال من النثر الشعرى، الذى مازال نثراً، إلى قصيدة النثر، التى هى «قصيدة» قبل كل شئ. ومساق هذا التحول معقد ويمكن أن نتبين فيه درجات متميزة جداً أكثر مما فيه تيارات وميول عامة تختلط وتتقاطع وتنفصل هنا كى تتلاقى فى مكان آخر. لذا أريد هنا أن أحاول الإشارة فى الأقل إلى أهم هذه التيارات التى اتجهت أكثر فأكثر من الشعر إلى النثر.

حتى القرن الثامن عشر، لم تطرح مسألة «شعر النثر» نفسها لأن من البديهى أن الشاعر بالتعريف هو من ينظم «شعراً». والقافية والبحر هما ضروريان لشعر مازالت فكرته متحدة، طبقاً لأصوله (شعر «غنائى») بفكرة الغناء الموزون. وينبغى أن نذكر هنا أهمية العلاقة العريقة بين الموسيقى والشعر:

«أبيات الشعر هى بنات القيثارة، ينبغى أن نغنيها لا أن نقولها».

كما كان يقول (لاموت) وكما كان يظن ذلك معظم الناس. إن الشعر، وهو صنو الموسيقى، المتحد بها خلال قرون عديدة، قد تحمل طيلة ذلك الوقت نير الإيقاع الموسيقى. ففى الأشعار المغناة، كان نبر الصوت أو النبر القواعدى (الذى يقع على آخر كلمة أو آخر مجموعة كلمات) يختفى لصالح النبر الموسيقى: لقد «غنت» القرون الوسطى كلها أبيات الشعر بالتوقف عند نهاية الشطر والقافية، على الرغم من كل العناصر المنطقية أو الانفعالية: حتى أن تلك الأبيات لم تكن فيها فوارز ونقاط.

وظل هذا الإنشاد «العددى» الصرف حتى حينما انفصل الشعر

عن الموسيقى. والناس كلهم يعرفون أية جهود كان قد بذلها راسين وموليير لإدخال تفنن أكثر فى إلقاء أبيات الشعر. كان اختفاء هذا «الغناء الرتيب» فى الإنشاد الذى سوف يأسف له فولتير، أول طعنة لمبدأ التناسق الإيقاعى، لل «فخامة» الماثلة فى الشعر بالبناء الثنائى للشعر الاسكندرى(١٣). ويمكن القول إن تأريخ الشعر الفرنسى سوف يكون منذ ذلك الحين استرداداً بطيئاً للمعنى على حساب الصوت، والجملة على حساب البحر. وسوف يميل الشعر فى هذا المعنى كثيراً إلى الاقتراب من النثر. وسوف تزداد هذه القطيعة حتى نهاية القرن الثامن عشر كما بين ذلك (مورنه)(١٤).

إن تحرر الشعر (الذى نستطيع أن نرى له طابعاً آخر فى الشعر المسمى «حراً» لـ لافونتين وموليير)، لو أنه دفع أكثر إلى أمام، فلربما لم تكن هناك حاجة إلى أشكال تحررية جديدة. بيد أن القوى المحافظة، وحب النظام والبنية التناسقية الجميلة كانت ماتزال قوية فى عصر لويس الرابع عشر. لذا سوف يتوجب انتظار الرومانتيكية كى نرى «تصدع» البيت الاسكندرى حقاً ـ وربما كان ذلك أيضاً بسبب عدم وجود شاعر عظيم يزعزع طغيان «القواعد»؛ وحينما رفعت موجة التحديث لواء القضاء على الشعر الكلاسيكى منذ «المعركة» الشهيرة، فقد انصرف التفكير إلى النثر (النثر الشعرى)لتعويضه.

حدث جدير بالملاحظة : فى جميع العصور التى تتجلى فيها روح الاستقلال فى الأدب (الميل لرفض مبدأ السيطرة وتحرير الفرد) نرى أن الشعر يترجح بين طريقين مختلفين كى يمضى نحو الحرية : تحرير بيت الشعر، وتخليصه من قيود علم العروض وبحوره؛

والإهمال النهائى للشعر لمصلحة شعر النثر. وهذا تطور أو ثورة. وسوف ندرك «وقت» التردد نفسه بين الشعر المحرر وشعر النثر فى جميع مراحل التحرر التدريجى للأشكال الشعرية : الرومانتيكية، الرمزية والسريالية(...).

رأينا تواً الخطوة الأولى على طريق تحرير الشعر؛ فلنضف إلى ذلك بعض التجارب المثيرة للشعر غير الموزون، ذى الأطوال المتميزة، تلك التجارب التى بدت قبولاً متواضعاً لـ «الشعر الحر» الرمزى، ولكن كان يجب أن تبقى فى حالة محاولات معزولة.

بقى لنا أن نعرف كيف أن روح التحرر نفسها، فى العصر نفسه، تقود إلى بحث فى النثر عن صيغة شعرية بلا قافية ولا وزن. كل شئ يتحد فى الحقيقة : الذهن «الحديث» ورد الفعل ضد القواعد؛ تأثير الترجمات؛ تحرر اللغة وضعف الشعر المنظوم فى القرن الثامن عشر كذلك، كى يتهيأ الطريق لمجيئ هذا النوع الأدبى الأكثر حرية ومرونة وحداثة ألا وهو قصيدة النثر.

تليماك [١٥] وصولة "المحدثين"

فى الحقبة التى ظهر فيها «تليماك»، أطلق (بوالو) اسم «قصائد النثر» على الروايات كما فعل ذلك الأب (دى بوس) [١٦]

«هناك أصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها، كتلك القصائد النثرية التى تسميها «روايات على سبيل المثال».

كتب ذلك فى مؤلفه «رسالة إلى بيرو» عام ١٧٠٠. ومع ذلك ينبغى أن نلاحظ أنه يرى فى الرواية النثرية «نوعاً من الشعر»؛ وأعتقد أن الرواية قد سعت سعياً حثيثاً إلى الشعر اعتباراً من

«تليماك» على وجه التحديد. وهذا ادعاء صرح به فنيلون الذى يصف عمله (الذي أظهره الناشر على أنه تكملة للأغنية الرابعة للأوديسة) بـ «سرد خرافي على شكل قصيدة بطولية، مثل قصائد هوميروس وفرجيل»[١٧]. إن تلك الرغبة الواعية فى نفث بعض من الشعر فى النثر كان من حيث المبدأ خميرة ثورية. هكذا فهمه المحدثون منذ المعركة الشهيرة؛ فبعدما شهروا «تليماك» على أنه راية، وثبوا تحت قيادة المندفع (هودار دولاموت)[١٨] لاقتحام قلعة القافية المنيعة حتى ذلك الحين. وكان على فنيلون نفسه أن يؤازرهم بشكل وثاب بقيامه فى «رسالة إلى الأكاديمية» عام ١٧١٤ بالفصل بين «الشعر» و«فن نظم الشعر»[١٩] وبدئه الهجوم على القافية :

«نظمنا للشعر بالقافية يخسر أكثر مما يربح، إن لم أكن مخطئاً: إنه يخسر كثيراً من التنوع والسهولة والتجانس.»[٢٠]

وعلى الرغم من ردود فعل فريق الكلاسيكيين وتذرعهم بفصل الأنواع المقدس، ومطالبتهم بريشة الأب (ديفوتين) :

«إن إعطاء اسم الشعر إلى النثر الشعرى كنثر «تليماك» يعنى إساءة استخدام المصطلحات والتخلى عن الأفكار الواضحة المتميزة...)[٢١]

إلا أن شيئاً لم يحدث. إذ أعلن الكتاب بحماسة فائقة أنهم قد تحرروا من «عبودية أبيات الشعر»، كما كان يقول المحدثون، وتعجلوا فى اقتفاء آثار فنيلون فى كتابة قصائدملحمية بالنثر. كان من المحتمل أن تبدو المعركة ضد «فن تنظيم الشعر» مكسوبة سلفا فى عصر كان فيه «عظماء» الشعراء يسمون روسو، و(لوفران دو بومبينيان) و (لويران)، وحيث أن الشعر الفرنسى المحبوس فى عقال

القواعد الضيقة، والذى أضناه التجرد وأفقرته خرافة اللغة «النبيلة»، لم يعد غير شبح بلا لون. لسوء الحظ كان النثر الشعرى يستعير من الشعر، كى يقيم عليه الحرب، أكثر الأشياء تقليدية وخطأ : الأسلوب الرفيع، والمقاطع الأنيقة، والكلاتش المفخمة... النتيجة أن كان سيل من النتاجات العقيمة من مثل «جوزيف»، و«قصيدة من تسع أناشيد» لـ (بيتويه) (١٧٦٧)، والـ (Incas) التى وضع (مارمونتيل) «نثرها البارد فى أشعار ومقاطع» (١٧٧٧)، أو «نشيد إلى الشمس» المشهور للأب (ريراك) (١٧٧٧) من بين كثير من الآخريات) (...)

بيد أن منفعة تلك المحاولات هى فى إظهار الفصل الذى حدث فى القرن الثامن عشر بين الشعر وفن نظم الشعر. لقد أصبح الذهن والأذن مهيأين منذ ذلك الحين إلى البحث عن اللذة الشعرية فى مكان آخر غير الشعر. ومع ذلك فقد كانت الترجمات هى التى جعلت فكرة «قصيدة النثر» أليفة لدى الجمهور.

تأثير الترجمات

إن الأب (بريقو)، الذى أراد أن يبين أن القافية ليست جوهرية فى الشعر، يقدم برهانه بـ «نجاح عدد من الترجمات المكتوبة بـ «النثر الشعرى» فنقلت إلى لغتنا كل مفاتن الشعر الأجنبى من دون اللجوء إلى القافية». وينبه إلى أن «قصائد هوراس الغنائية التى ترجمها الأب (ساندون)، وقصائد (لوتاس) الغنائية التى ترجمها (م. دوميرابو)، وقصائد ميلتون الغنائية التى ترجمها (م.دوسان ـ مور)، يمكن أن تعد لهذا السبب قصائد فرنسية غير مقفاة»، وأن

«لهذه القصائد وزنها ، مع أن هذا الوزن ليس موحداً». وهذه ملاحظة ذات أهمية قصوى : إذ نصل فى الواقع هنا إلى إحدى النقاط الجوهرية لمساق «تجاوز فن النظم» الشعرى. إن جمهور القرن الثامن عشر الفرنسى قد بحث فى أغلب الأحيان فى الترجمات عن إرضاء طموحاته الشعرية التى ما عادت تجد غذاء فى الممارسات الشكلية البحتة لناظمى الشعر. وعبر الترجمات قام الكتاب الفرنسيون بأولى المحاولات فى «قصيدة النثر» التى تختلف عن الرواية وعن القصيدة الملحمية.

كانت الترجمة توضح تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك)إن القافية والوزن هما ليسا كل شئ فى القصيدة، وإن اختيار الموضوع، والغنائية والصور، وبناء القصيدة، وما سوف يسميه پو «وحدة الانطباع» هى عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية. ومن المؤكد أنه لا توجد حاجة للإصرار على واقع أن الشكل فى القصيدة جوهرى وليس ثانوياً. ولكن ألا نذهب بعيداً جداً حينما نرد كل شئ إلى المزايا الشكلية للكلمات والأصوات؟ وهل صحيح أنه لا يمكن للقصيدة فى جميع الأحوال أن «تكون منثورة دون أن تهلك»، بموجب النظرية الڤاليريه (مما قد يدين الغالبية العظمى بعدم معرفة دواوين Eddas[٢٢] الشعرية أو الإنجيل)؟ ألا يمكن للمرء على العكس أن يدعى ، كما فعل ذلك (ر. شواب) بمهارة ، أن «ما وراء ترجمة الشعر، هناك شعر الترجمة»؟ والإحساس بالفرق والتغيير، وحتى تنافر الشكل يستخلص من «إدارة الأشياء المنظومة» ويصبح بذلك أكثر انفعالاً وأكثر حيوية : هذه هى عناصر شعرية كثيرة تفسر نجاح «الترجمات الحرة» التى سوف تظهر عبر خداعها قصيدة النثر

بين عامى ١٧٨٠و ١٨٢٠. وهى عرق شعرى خصب جداً حتى إن (ميريميه) و(ب . لويس) و(ڤكتور سيغالين) لن يكفوا عن استغلاله.

هناك على أى حال حقيقة منحتها الترجمات النثرية فى القرن الثامن عشر كل بعدها مفادها أن الـ «ايدا» و «اوسيان»[٢٣] و«يونغ»، على الرغم من ترجمتها بالنثر الفرنسى، فإنها تنطوى على شاعرية حقيقية تفوق كثيرا ما تحويه «قصائد» ناظمى الشعر الفرنسيين آنذاك. وقد دار الحديث غالبا عن تأثير هذه الترجمات على الحساسية الفرنسية وعلى تكوين مايسميه فان تيغم «مفهوم الشعر الصحيح». وكرد فعل على الجفاف والتصنع وعلم البلاغة التى كانت ماتزال موجودة فى شعر ذلك العصر، تهافت الناس على تلك النصوص التى كانوا يعتقدون أن يجدوا فيها شعراً بدائياً، ومشاعر وثابة وآنية. بعدما فهمت الـ Edda والأناشيد الأوسيانية خطأً على أنها أناشيد فظة وبدائية، فقد ردت إلى الشعراء الفرنسيين تذوق الطبيعة وما هو طبيعى. ولكن هذه الترجمات أدت فى ذلك الوقت دوراً فعالاً فى تجديد النثر الفرنسى وعلى هذا الدور أود التأكيد. يحتمل أن «الشعر المنثور» قد اتخذ من ذلك توجهاً حاسماً. وهذه أول ملاحظة لا تخلو من أهمية إذ أن أكثر الكتاب شهرة ممن ترجمت أعمالهم فى ذلك الحين كانوا قد كتبوا نصوصهم الأصلية بـ «النثر الموزون» (وهذه هى الحالة بالنسبة إلى ماكفيرسون وجيسنير) أو بـ «الشعر المرسل» (يونغ). كانت هناك إذن دعوة للمترجم إلى أن يبحث بدوره، وفاءً منه إلى أنموذجه، عن شكل آخر غير الشعر التقليدى، وغير النثر البحت: دعوة أصبحت إغراءً لا

يقاوم، حينما يكون المترجم (تيرغو).

إن (تيرغو) الذى ترجم ڤرجيل بـ «الشعر العمودى» قد كرس جل اهتمامه فى الحقيقة للمسائل الشكلية وخصص دراسة مستفيضة لـ «النثر الموزون» لدى (جيسنير) واجتهد فى الاحتفاظ بذلك «الوزن» فى ترجمته للـ «Idylles» (التى صدرت عام ١٧٦٢ تحت اسم هوبير). ولكنه اهتدى وبمتعة بالغة لإيقاع الأصل فى ترجماته لـ أوسيان خاصة، اعتباراً من عام ١٧٦٠.

تحرير اللغة والتجديد الشعرى ما قبل الرومانتيكية

حتى عام ١٧٦٠، هناك طرازان من النثر : النثر الخطابى وهو «غزير»، موروث من القرن السابع عشر، ويطمح أثر «تليماك» إلى أن يصبح «شعرياً» باغتنائه بالنعوت والمقاطع والعبارات المتجانسة؛ والنثر الوجيز، الذى هو ليس غنائياً أبداً، بل فكرياً للغاية، هو نثر ڤولتير ومونتسكيو البحت. وستشهد نهاية القرن الثامن عشر مع ديدرو وروسو، «لغة العاطفة». وبالنسبة إلى ديدرو (وهو مترجم متحمس أيضا لأولى مقاطع أوسيان [٢٤] الغنائية)فإن الإيقاع، وحركة الجمل، والجرس يجب ألا يخضع لقواعد علم بلاغة معقد وينتج «تجانساً» شكلياً بحتاً، ولكن يجب أن يتطابق مع أكثر حركات الكائن عمقا. ونعلم أن الايقاع بالنسبة إليه «يستوحيه ذوق طبيعى، وخفة حركة الروح والحساسية. إنها صورة الروح نفسها...). وكذلك «فالتجانس لا يخاطب الأذن وحدها، بل الروح التى انبعث منها».

ولم يتطلب الأمر البحث بعيداً عن الكاتب الجدير بمثل تلك

الإيقاعات، و«سيد النفوس الحساسة»[٢٥]، إذ أن «ايلوئيز الجديدة» التي ظهرت عام ١٧٦١ قد جددت الأدب ليس برومانسية المصطلحات فحسب، وإنما بسحر التعبير الغنائي أيضا. لقد خاطب ذلك النثر الموسيقى العقل والحساسية على حد سواء، وهو متنوع ومتناسق، ليناً أو شدة بالتناوب، وقادرة على إثارة منظر كما هو قادر على الإيحاء بشعور. وهنا تكمن «إعادة اكتشاف» للشعر الحقيقي، ذلك الشعر الذي يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية ويحرك أكثر مناطق الروح عمقاً. «كيف يكون المرء شاعراً نثرياً؟» هذا مكان يتساءل به روسو في مذكراته.

إنه لشيء مدهش حقاً أن تتم عن طريق النثر العودة إلى ينابيع الشعر العميقة. ويلاحظ السيد (أ. مونغلون) أن حقبة «ما قبل الرومانتيكية الفرنسية قد وجدت الشعر مجدداً، ولكن لم يكن لها شعراء»[٢٦]. هل يعزى ذلك إلى عجز ممثليها الرئيسين روسو وسينانكور وشاتوبريان عن النظم؟ وهو من دون شك أيضا كره ونفور من قواعد فن النظم المتزمتة والمتعسفة جدا، ومن القواعد بشكل عام. ولم يكن ديدرو الشخص الوحيد الذي رغب في تحرير الإنسان العبقري من العقبات التي تشكلها القواعد والأعراف الأدبية[٢٧]: على الفنان، وهذه صرخة اجتماعية، ألا يتبع سوى الطبيعة، أو بالأحرى طبيعته[٢٨]. وها نحن نصل في كل الميادين إلى مرحلة من التمرد على المبادئ التعسفية.

إلا أن كره كل ما يزعج الفرد ويكبله سيولد عند الكاتب رفضاً في تقييد نفسه واستسلاماً للإحياء المجتح والمناجاة التي لا تنضب. وتكشف أعمال ديدرو وروسو ذات الطابع المضطرب، الهائج طوراً

والغامض طوراً آخر، عن هولها ومقتها للقواعد. بيد أن هذا التأليف الركيك جداً، وهذا الأسلوب الخالى من الوزن هما على طرفى نقيض مع التركيز والشد الدائم الذى تطالب به قصيدة النثر: فالشكل هنا مفتوح للغاية، دونما حدود أو ألوان محددة. (...) وينبغى ملاحظة أن كتّاب ما قبل الرومانتيكية قد تميزوا خاصة بذوق جديد للغنائية الفردية، كما أن إعادة إدخال الـ «أنا» هذه فى الأدب سوف يسبب الإهمال (النسبى) للرواية والملحمة لصالح الأنواع الأكثر ألفة وغنائية. إذ سيبحث النثر عن ترجمة حالات نفسية، وأحلام، وتأملات، بدلاً من أن يروى أحداثاً خيالية. وفى الحد الذى تتحدث فيه الروح دون أن تكترث بالقواعد الفنية أو التأثيرات الأدبية، سوف يجد النثر منابع شعرية كانت تبدو ناضبة. كتب (منغولون) يقول :

«ينبع الشعر من النفوس طبيعياً حينما لا يبذل الذهن أى جهد لإدراكه فى سر السير الذاتية، وفى جميع الكتب، وأخيراً فى جميع الأنواع الأدبية التى تحتقرها الكلاسيكية المزيفة والتى عليها أن تبقى حرة بوجه هذا الاحتقار.»(٢٩)

إننا نشهد إذن ظاهرة مضاعفة ومتناقضة : فمن ناحية نجد الشعر الحقيقى فى الاعترافات والمفكرات الخاصة والرسائل المكتوبة من دون طموحات أدبية أو فنية، ولا يمكن عدها إذن قصائد؛ ومن ناحية أخرى، كلما طمح الكاتب إلى كتابة عمل فنى، فإن طغيان القواعد الشعرية، والأعراف الأسلوبية تجمد أى شعر وتنضبه. شعر بلا قصائد، أو قصائد بلا شعر. إن كليهما لا يقترب من نقطة التوازن تلك التى تستطيع أن تتبلور فيها أخيراً قصيدة النثر الحقة. وتميل

الاعترافات وسيرة الحياة بطولها إلى الرواية أكثر من ميلها إلى قصيدة النثر، ولكننا نستطيع بالمقابل أن نقتطع من «المذكرات الخاصة» الفلانية مقاطع تقارب القصيدة بغنائيتها الداخلية وتفجرها . فعل ذلك (أ. مونغلون) فيما يتعلق بمذكرات (لوسيل لاريدون ديبليسي) . والإيجاز والطبيعي نادران في الحقيقة، في عصر يعتقد فيه تلامذة روسو، وحتى في أحلامهم الخاصة ، أنهم ملزمون على التحدث بـ « لغة العاطفة» بنوع من التفخيم والإطناب . إن «هواجس» (مانون فليبون) ، السيدة المقبلة رولان ، هي نماذج الأسلوب المتكلف، المثقل بآثار الأسلوب الرفيع، والكلاسيكي المزيف ، تزدحم بها لغة الشعر حتى العصر الرومانتيكي. إلا أنه يحدث أن يظهر الشعر في رسالة ما وذلك لأنه ليس مطلوبا فيها على وجه الدقة. فشدة المشاعر ترفع إلى مصاف الغنائية الحق رسالة (ديسيز) على وفاة ابنته ، وآخر رسالة بعث بها (كامي ديمولان) من السجن ، أو رسائل روسو الشعرية إلى (مدام هودتو) . إن الرواية المكتوبة بـ «الرسائل» ، وهو الجنس الذي جددته رواية «ايلوئيزالجديدة» ، تبث في الأدب أمواجا من الغنائية والعاطفة، ألا تساهم في تقريب هذا النوع من قصيدة النثر رسائل «فيرتر» (١٧٧٤) الموجزة في الغالب الجيدة الإيقاع، والتي تشكل أحياناً ما يشبه المقاطع الشعرية؟ وسوف يستفيد (سينانكور)، الذي يقدم في عام ١٨٠٤ رسائل «أوبيرمان» المزيف، من استقلال نوع «بلا فن ولا حبكة» ليتصرف بشدة ضد كلائش الأسلوب الكلاسيكي المزيف (...) وهكذا يستنبط (سينانكور) أكثر من روسو وبقدر شاتوبريان تقريباً، أسلوباً «رمزياً» تختلط فيه الأحاسيس بعضها بالبعض الآخر وبالمشاعر،

ويمتزج فيه العالم المادى بالعالم الروحى (...) وهكذا يساهم (سينانكور) فى خلق أداة شعرية جديدة سوف يستغل شاتوبريان إمكاناتها بعبقريته.

وصفوة القول أن الاهمية الرئيسية لكل هذه الكتابات هى تأكيد الرواج المتنامى لقطعة النثر القصيرة التى تعالج موضوعاً مجدداً (...) ولا يخلو من فائدة أيضا أن نشير إلى أن الناس ابتدأوا ينفصلون عن القصيدة الملحمية الطويلة... ليفضلوا عليها القطعة القصيرة، القطعة «السريعة» : وهذا ذوق ليس غريباً عليه نجاح «مقتطفات» (أوسيان) أيضا، وذيوع المذكرات ودواوين المنوعات. «ولم يعد الناس فى باريس يقرأون مؤلفاً يتعدى المجلدين»، كما يتحقق من ذلك «سيباستيان ميرسييه»[٣٠].

ويقرأ الناس، على العكس، مقتطفات (أوسيان) ويعيدون قراءتها (...) وحين تكون هذه القطع القصيرة فى أغلب الأحيان ترجمات أو تقليدات فذلك له معناه أيضا.

الترجمة الحرة وقصيدة النثر

إن المترجمين فى الواقع هم أول من أصر على ضرورة تحرير اللغة الشعرية، وإعطائها أكثر تنوعاً وسحراً. وكان (هوبير) الذى ترجم «الجرة المكسورة» لـ (جيسنير) يوضح أنه يفضل «استخدام الكلمة الحقيقة» ـ أى «جرة» وليس «كأس» أو «وعاء» ـ بدلاً من كلمة نبيلة ولكن غامضة ولا تنسجم مع المعنى. والمنوعات الأدبية لـ (سيوار) مليئة بالشكوى من العراقيل التى تضعها أعراف اللغة «الشاعرية» فى طريق الترجمة. والفرنسيون «يملأون بالمصطلحات المجردة والجافة والصامتة، لغة لا تقبل بغير التعابير الساحرة

والرنانة» (أي الشعر)[٣١]. فكيف نمرر بالفرنسية التعابير الغريبة، والصور الجريئة لـ (يونغ) ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه مترجمه (بيسى) قائلاً : «إن لغتنا لا تسمح بجوازات من هذا القبيل : فكيف نعبر عن أفكار سامية حينما يكون الأسلوب مكبلاً بالحديد؟» ولربما أمكننا الرد على ذلك بأن المترجم يتمتع بحرية نسبية، وله أن يتقبل مفاجآت الأسلوب ونقص وسائل الانتقال والتعابير الخلابة أو الواقعية، حينما يضع ذلك كله على حساب شعر بدائى أو أجنبى فى الأقل؟ ويتذوق الناس هذا الأسلوب المتقطع وهذه التراكيب الغريبة على أنها طبق غريب. وهذا يفسر لنا لماذا أخذت محاولات «قصائد النثر» الأولى الصالحة كلها من دون استثناء، شكل تراجم حرة، بما أن مصطلح «ترجمة» قد أصبح حجة بالنسبة إلى ابتكارات الكاتب، وإنه يضيف نكهة غريبة إلى أصالات القافية والاسلوب.

ومن جانب آخر، فمن الطبيعى أن يكون الكتّاب، وهم يبحثون عن هندسة و شكل ثابت يضغط فيه هذا النثر الشعرى المستعد على الدوام للبوح بهمومه، قد فكروا قبل كل شئ فى استعارة الأشكال المقطعية للشعر شعراً، إذا كان على عادة الترجمة أن تقودهم إلى تبنى هذا الحل على أنه واضح. وكان يكفى تعويض «الترجمة» بـ «التقليد»، وتبنى الكتابة بالمقاطع، مع التناظرات والعودات والردات التى تبقى من قصيدة بعد ترجمتها وتحتفظ لها بوحدتها البنائية. إننا نجد أنفسنا إذن على طريق سوف يقودنا مباشرة إلى بالادات الوزيوس بيرتران(. . .)

قصيدة النثر فى مطلع القرن التاسع عشر

من شاتوبريان إلى الرومانتيكية

ومع ذلك فقد أسهم شاتوبريان أكثر من أى شخص آخر، بإشعاع عبقريته، فى تطوير القصيدة، أو بالأحرى فى تطوير «الأغنية» النثرية. ولن أذكر هنا الطرق التى جعل بها النثر أداة شعرية جديدة، ذات انسجامات غير مسموعة بعد. ولكنى أود أن أشير قبل كل شئ إلى أنه إذا لم يعدّ نفسه أبداً كاتباً لـ «قصائد نثرية»(٣٢)، فإنه غالباً ما يظهر إيثاراً غريباً لتجمع الانطباعات أو التفاصيل الوصفية فى «مقاطع» حقيقية؛ ويؤول هذا التأليف الضيق إلى قطع تشكل وحدة واحدة يمكن إعطاؤها عناوين : «الربيع فى بريتانيا» و«دعاء إلى سانتى» تقترب من قصيدة النثر. علاوة على ذلك فقد عاب سانت ـ بيف على شاتوبريان أنه ألف بـ «الصفحات» ومارس «نظام القطع الجميلة» التى يضعها هنا أو هناك. وواقع أن شاتوبريان قد نشر على حدة، فى «الحوليات الرومانتيكية» مقطوعته المتقنة «الربيع فى بريتانيا» يعطيه بعض الحق على ما يبدو.

ومع ذلك فـ «أغانى» أتالا «الهندية» على الأخص هى التى تعلن عن تأليف وإيقاع قصيدة النثر كما سوف يصوغها الوزيوس بيرتران. ومثل أسلافه، يتذكر شاتوبريان هناك أو سيان والانجيل؛ ولكننا نستطيع التفكير بأن تلك المقاطع الشعرية الموجزة، بتأثيرات التكرار أو اللازمات، هى مدينة أيضا بالكثير إلى تلك الأناشيد والأغانى العاطفية الشعبية التى كان من الممكن قراءة ترجماتها فى ذلك الحين فى العديد من الصحف، والتى أحبها شاتوبريان على الدوام (...).

وسنرى أن عدداً جيداً من المقلدين سيقتفون آثار شاتوبريان: كل أولئك الذين سيستعيرون الإطار السهل للترجمة الحرة لكي ينقلوا فى النثر تراكيب وإيقاعات قادرة على منافسة أشكال وإيقاعات الشعر الاسكندرى بانتصار، لأنهم لم يعودوا راغبين فى الشعر الكلاسيكى ولأنهم لا يمتلكون ناصية الأصالة ليخلقوا لأنفسهم شكلاً شخصياً. إن مثل تلك المحاولات تفتقر إلى العبقرية ولكنها تشهد فى الأقل بأن جهداً يتواصل منذ بدء القرن وحتى الرومانتيكية من أجل تجديد الشكل الشعرى (...) وفى العصر نفسه روّجت مدام دوستال إلى إمكانات النثر المتعددة[٣٣] وصرحت قائلة إن «أفضل شعرائنا الغنائيين فى فرنسا هم ربما كانوا ناثرينا العظام من أمثال بوسويه وباسكال وفنيلون وبيفون وجان جاك...»[٣٤].

يبدو أن النثر فى ذلك العصر كان اللغة الوحيدة الممكنة للبوح والرثاء : لقد أصبح الشعر الكلاسيكى العظيم بلا ريب شكلا طناناً وجامداً، يصلح للشعراء الرسميين ومآثر الملحمة. ولكن الصولة الرومانتيكية الأولى ستعمل على نسفه.

فجر الرومانتيكية وقصيدة النثر

تظهر الرومانتيكية النامية التى تبحث عن شكل أفضل تطابقاً مع التطلعات الجديدة ميلين : من ناحية، ذوق أكثر فأكثر وضوحاً للآداب الأجنبية ولا سيما الأغانى والقصائد[٣٥] والموشحات الغنائية الشعبية التى تضاعفت ترجمتها؛ ومن ناحية أخرى، استعداد وإرادة ثورية أكثر فأكثر وضوحاً فيما يتعلق بشكل الشعر ولغته.

وسوف يقود أول هذين الميلين (عن طريق الترجمة والتقليد) إلى

«البالاد » بالنثر المقفى؛ بينما سيؤول الميل الثانى إلى تغيير اللغة و«وضع طاقية حمراء على المعجم القديم» ـ وإلى تحطيم أطر الشعر الاسكندرى المتصلبة باندفاع منتصر.

وبفضل الفولكلور الشعبى الذى تدفق عندنا بواسطة الترجمات، نفثت حياة جديدة فى الشعر الفرنسى الذى أفقرته التقليدية . ونشهد عام ١٨١٩ تتابع «مختارات من الشعر العربى » ل«آمبير»، وعام ١٨٢٢، «الأغانى العاطفية التاريخية» (عن الرومانسيرو الاسبانية) ل «آبيل هيغو»، وعام ١٨٢٤، «الأغانى الشعبية لليونان الحديثة » بقلم (فورييل)، وعام ١٨٢٥ بالادات وأساطير وأغانى انكلترا واسكتلندا الشعبية » بقلم (لوئيف فيمارس)، وعام ١٨٢٧ «البالادات الألمانية » بقلم (فيردينان فلوكون) -...إن هذه الاغانى وتلك البالادات الشعبية، بمقاطعها ولازماتها وجرسها المتميز جدا وكذلك بلغتها الحية الجذابة المنمقة هى النماذج التى سوف تستوحى منها قصيدة النثر فى بدايتها لأن هذه الترجمات كلها بالنثر. وعدد الترجمات او التقليدات النثرية هو الذى يبين جهدا لتجديد وتحديث المواضيع والأشكال الشعرية (...)

وفى عام ١٨٢٣ يطلب (او.ديشام) من الشعراء الكف عن تقليد الكلاسيكيين، حينما تتوفر لديهم الحقول الواسعة «من الملحمية الهومرية وحتى البالاد الاسكتلندية» .كما يصر هيغو من ناحيته على أن الأداب زائلة، كالحضارات التى تعكسها : إنها تختفى «مع الأجيال التى عبرت عن تقاليدها الاجتماعية وانفعالاتها السياسية». عبثا إذن «يحاول نفر من العقول الضيقة أن يرد الأفكار العامة إلى النظام الأدبى البائس للقرن الأخير » .

ونعترف بفكرة التطور التى عبر عنها ستاندال فى العصر نفسه

في مؤلفه «راسين وشكسبير»: إذ أنها سوف تقوده إلى إعلان الحرب على الشعر الفرنسي لأن «الشعر الاسكندرى فى أيامنا إن هو فى الغالب إلا ساتر للحماقة [٣٦] وإن وزن الشعر يحول دون استخدام الكلمة المحددة والتعبير المناسب .نحن فى عصر الأزمة حيث سيترجح فيه الخيار مرة أخرى بين إهمال الأشكال المنظومة لمصلحة النثر، وتحرير الشعر، لأن الأخير لم يكن قد تحرر بعد (ف «تأملات» لامارتين، و«أود» و«شرقيات» هيغو قد احترمت على العموم الأشكال الكلاسيكية) ولأن التوتر قد بلغ حدا نشعر معه بتحطم أطر الشعر الاسكندرى .

كتب هيغو عام ١٨٢٤ يقول [٣٧] : «إن الأدب الجديد كما خلقه شاتوبريان ومدام دوستال ولامنيه » هو من عمل الناثرين .

ويضيف (ديشام) إلى ذلك قوله إن : «الشعر الحقيقى للقرن التاسع عشر قد غزا فرنسا بالنثر». ولهذا يقدر البعض أن عصر نظم الشعر قد انتهى منذ تلك اللحظة فصاعدا، وأن «النثر الذى لاشيء يقيد مسيرته، أو يقلل من مرونته، أو يحد من مصادره أو يحصر جهوده، يبدو أكثر استعدادا للخضوع لدقائق الذكاء التى ترهق أو لنزوات التصورات الضجرة » (...)

وهكذا فإن إعادة «السياقات المتنوعة، والتقطيعات الجريئة والجميلة» إلى الشعر الفرنسى، سيكون من عمل فكتور هيغو كما هو معروف. ولكن إذا ما أظهر فكتور هيغو فى تلك الحقبة ميلا للمسرحية الشعرية فذلك لأنه من أنصار الحرية التامة للشاعر .

والشعر فى الحقيقة «ليس فى شكل الأفكار ولكن فى الأفكار نفسها» كما يقول هيغو [٣٨] فى عام ١٨٢٢ ، ونصل عام ١٨٢٩ إلى المقدمة الشهيرة لنتاجه الموسوم «الشرقيات» حيث يقول :

«ليذهب الشاعر إذن حيثما يشاء، ويعمل ما يحلو له، هذا هو قانونه... وسواء أكتب نثرا أم شعرا، سواء أنحت في المرمر أم صب تماثيله من البرونز ...فهذا رائع، والشاعر حر» .

وفكتور هيغو محق بالطبع، إذ «لايوجد غير ثقل واحد يستطيع أن يرجح كفة ميزان الفن، هو العبقرية»(٣٩) . وكلما طال الوقت الذى لن تحقق فيه الأعمال العبقرية الإصلاح الرومانتيكى ولن تعمل على ترجيح كفة الميزان لصالح الشعر المتحرر، لن تستطيع النظريات شيئا لمصلحة الشعر سواء أكان شعرا أم نثرا .

إن أية محاولة فى هذا الاتجاه أو ذاك لايمكن إدانتها سلفا(...). وينبغى ألا ننسى كذلك أن أول ناد رومانتيكى سوف يهاجم التقطيع والقافية .

وفى عام ١٨٢٧ ، وجد قالب قصيدة النثر، هو قالب البالاد فى مقاطع شعرية، قالب موجز جدا ومبنى بناءا محكما، ولم يعد الامر ينتظر أكثر من أن يصب فيه محتوى شعرياً أكثر أصالة من التقليد أو الترجمة الحرة، وتعويض البالاد الأجنبية بالبالاد الفرنسية، التاريخية أو الغنائية. وقد كتب بيرتران أولى قطعه نحو عام ١٨٢٧، كما ألف الجزء الأعظم من «غاسبار الليل » نحو عام ١٨٣٠ .

٢ - الوزيوس بيرتران وميلاد النوع

نحو عام ١٨٢٨ وبداية عام ١٨٢٩، شاهد سانت ـ بيف وأصدقاؤه ذات يوم ظهور «شاب نحيف وطويل يبلغ الحادية والعشرين من

العمر» ذى مظهر «ساخر ورقيق» ويبدو أنه «خجول ومتوحش». إن ذلك الزائر الغريب الذى برز، كما قد يتخيل المرء، من إحدى قصص هوفمان، لم يكن غير لوى بيرتران الذى وصل من مسقط رأسه ديجون ولم يكن بعد قد اتخذ اسم الوزيوس الرومانتيكى (...) هكذا كان أول ظهورفى النادى الرومانتيكى لذلك خلق لتوه قصيدة النثر : ظهور باهت يتبعه قدر بائس، فقد تسجل بيرتران (مثل راب) على رأس تلك القائمة السوداء ل «ملعونى» قصيدة النثر، حيث سنرى عما قريب ظهور أسماء أكبر (رامبو ولوتريامون)، عاقبهم الدهر على مايبدو لأنهم أرادوا الخروج عن الطرق المرسومة للكتابة.

وتوفى الشاعر الشاب فى المستشفى عن عمر يناهز الرابعة والثلاثين عاما، يوم ١١ آذار ١٨٤١، وحيدا، من دون موارد وبلا أصدقاء تقريبا (...) وبعد موته، نشر (فكتور باڤى) أخيرا مؤلفه «غاسبار الليل» عام ١٨٤٢، تتصدره مقدمة سانت ـ بيڤ، بعد ماظل يعانى لسنوات عند الناشر (رونديل) .وكان هذا المؤلف يتجه خلال السنين وينتشر بطريقة خفية تقريباً، ويخصب عرضياً ذبذبات بودلير الغامضة ولوتريامون ومالارميه، ويحصل أخيراً من جانب النقاد الحديثين على تقييم حقيقى؛ ويمضى البعض إلى حد إعطاء بيرتران مكانة متميزة فى الفلك الشعرى، وليس مجرد تابع للشعراء الرومانتيكيين، وإنما هو مبشر (مع نيرڤال وبودلير) لـ «الكيمياء الغنائية». ومما لا شك فيه أن الوزيوس بيرتران لم يكن يستحق لا هذه الإهانة ولا ذلك الشرف المفرط. وهل بنا حاجة إلى أن نقول إنه لا يمكن مقارنته بنيرڤال ولا ببودلير؟ ولكنى أعتقد أن «غاسبار الليل» سوف يظل، على حد تعبير (د.شواب)، «مفصلا أزلياً

لتاريخ الأدب»، وذلك لأن هناك شعر نثر يبدأ بـ «غاسبار»إذ أن بيرتران هو الخالق الحقيقى لقصيدة النثر «نوعاً» أدبياً. ولم ينقض أحد هذه النقطة أبداً.

فن بيرتران : التأليف، الإيقاع، الرنين، جمالية الإيحاء

تكمن عظمة الإبداع عند بيرتران فى أنه قد أحل فكرة فن محدد وشكل ثابت جداً، «مرن وليس فوضوياً، منظم فنياً ومتبع منهجياً» كما يقول (لالو)، محل فكرة غنائية تلقائية تخلق إيقاعها من نفسها، بلا قواعد ولا منهج. ويتبنى بيرتران شكل «البالاد» ذات المقاطع الستة (وأحياناً خمسة أو سبعة)، كما يتبنى آخرون شكل السوناته فى الشعر؛ (...) ومن الواضح إذن أن قصائد بيرتران النثرية كانت متميزة فى ذهنه ببنائها من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يروم منحها شكلاً ثابتاً، مماثلاً لشكل البالاد. أو ربما كان ذلك رد فعل للإهدار المؤسف الذى يفسد بعض قطع (ران) أو ترجمات نوديبيه؟إأن بيرتران يشعر بضرورة ضغط القصيدة، وتركيزها حول العناصر الإيحائية، الجوهرية، والحيلولة دون ذلك الميل الخفى دائماً فى النثر نحو التأمل الأخلاقى أو البوح الغنائى.

وهذا مثال سيوضح لنا كيف أن بيرتران يتناول مقالة من أخبار الساعة نشرت عام ١٨٣٠ فى «المشاهد»، وهى صحيفة تصدر فى مدينة ديجون، ويحولها إلى قصيدة ليدخلها فى مؤلفه «غاسبار». تبدأ نقطة الانطلاق من تأمل فى موضوع تقدمه الحقيقية ـ حقيقة اللحظة الحاضرة، أى ما يسمى «أخبار الساعة»ـ وسواء أتعلق الموضع بقصيدة بودلير المسماة «morale du joujou» أم بمشهد

سيرك، فالمهم ليس هو الموضوع ولكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له بيرتران أو بودلير أو مالارميه. وستوضح لنا المقارنة الدقيقة بين نصّى «أوكتوبر» إن الفن قد تغير وكذلك مفهوم الموضوع :

"أوكتوبر"
(مقالة عام ١٨٣٠)

عاد صغار الساڤوا، وقد ضرب صوتهم الجهورى صدى حارتنا الرنان. كانت السنونو تعقب الربيع وتسبق الشتاء. المطر المتقطع الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس كنيسة القديسة آن الذى يرن بحزن أكبر، والشحاذة التى تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والناس المبكرون الذين يلتفون بمعاطفهم، والشابة العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى تهتز تحت ضربة سوط الحوذى، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تئن، جرداء عارية، والريح التى تجرف

"أوكتوبر"
(نص "غاسبار الليل")

عاد صغار الساڤوا، وصراخهم يستجوب صدى الحارة الرنان، تسبق السنونو الربيع كما تسبق الشتاء.

أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يطرق أبواب منازلنا. ومطر متقطع يغسل زجاج النافذة المتصدعة، والريح تغطى سلم المدخل الحزين بأوراق أشجار البلاتان الميتة.

وها قد عادت السهرات العائلية اللذيذة جداً حينما يكون كل شئ فى الخارج ثلجاً، صقيعاً وضباباً، وحينما تزهر أوراد الزنبق على الموقد فى جو قاعة

الأوراق الميتة على سطح الأرض، وذلك الأفق الشاسع، العديم اللون، الجامد الذى لا بعد له، والذى تناشده النظرة الحزينة الأمان دون جدوى، كل شئ يدعونا إلى أن نستغرق فى حناننا الأسرى وأن نضيق دائرة ملاهينا.

ومع ذلك فها هي ذى قد حلت الأمسيات بالقرب من مواقد عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المتقدة، يوم النيران، الأمسيات المسرحية، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك وحبة فول الحلوى، الكرنفال وهوسه، وأخيراً عيد الفصح. وحينذاك يكون قليل من الرماد قد مسح ضجر جباهنا، سوف يحيى صغار الساڤوا ضيعة مولدهم من أعلى التل.

الاستقبال الدافئ.

وها قد حل عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد، وشموعه، ويوم رأس السنة وألعابه، والملوك وحبة الفول، الكرنفال وهوسه.

وأخيراً عيد الفصح، ذو الأناشيد الصباحية السعيدة، عيد الفصح الذى تتلقى الشابات قربانه الأبيض وبيضه الأحمر!

إن شيئاً من الرماد سيكون حينذاك قد مسح عن جباهنا ضجر ستة أشهر من الشتاء، وسوف يحيى صغار الساڤوا ضيعة مولدهم من أعلى التل.

عاد صغار الساڤوا وصراخهم يستجوب صدى الحارة الرنان، تسبق السنونو الربيع كما تسبق الشتاء.

تغلب على النص الأول كما نـرى صفـة الوصـف والسـرد ، بينما يبـدو النص الثانى أكثر إثـارة وإيحـاءا .وقد حـذف بيرتـران كل ما يـشـيـر إلى مديـنـة ديجـون وكل ما يـهم قـراء صحيفة «المشـاهـد»، ولاسـيما المقطـع الأول الذى يبدو ذا طـابـع محلى، ويكتفى بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الموسم (ويجعلها أكثر إيحائية : «الريح تغطى سلم المدخل الحزين بأوراق أشجار البلاتان الميتة» تحل محل الريح «تجرف الأوراق الميتة على سطح الأرض») .ويقسم بيرتران قطعته إلى مقاطع يشكل كل واحد منها لوحـة متميزة .كما يتحاشى الشاعر الربط والانتقالات التى يبحث عنها الصـحفى «حذفـت على سـبيل المثال الجملـة الخطابيـة الطـويلـة :«المطـر المتقطع ... الريح ... ذلك الأفق... كل ذلك يدعونا إلى أن نستغرق فـى حنـانـنـا الأسـرى». ويسـرع الإيـقاع ليقودنـا ، عبـر موكب أعيـاد سـريع، إلى عيـد الفصح، خاتمـة الشـتاء، وقمة مقاطع القصيدة ـ على حين يختتم عيد الفصح، فى النثر، التعداد فى كلمتين .

وأخيراً يسـتعيد بيرتران المقطـع الأول كالصـدى ليختتم بـه النص، بموجب فـن «شـعـرى» سـبق أن لاقى استحسـانـا لـدى البعض. وهكذا نرى فى الصميم «صـنـعـة » بيـرتـران ومهـارتـه الفنيـة التى لا تخلو من خطـر : فإذا كان التقسيم إلى مقاطـع يمنح القصيدة بنـاءاً أكثر صرامـة واتـزانا أفضل، فإن مثل تلك الصيغة فى التأليف تكون آليـة بعض الشئ لأنها تكمن فى تقطيع النص تعسـفيا إلى «قطـع» متساوية الأبـعـاد. وينتابنـا نوع من القلق بإزاء فكرة أن مثـل تلك الطـريقـة يمكن أن تتيح لأى كاتب ذى مهـارة معينـة أن يحصـل على «قصـيدة» من مقالة صـحفيـة.

وعلى أية حال، فبعد توضيح الطابع «الفنى» والشكلى لبالاد بيرتران، يقودنا كل شئ إلى أن نجد فيها فناً صارماً لا يفسح مجالا للمصادفة (هل ينبغى القول للتلقائية؟) :لا البناء العام للقصيدة، ولابناء المقطع، ولا تنظيم الجملة، سواء تعلق الأمر بالخيار أم بنظام الكلمات .

الخاتمة : حدود بيرتران ومزاياه ، خلق النوع من بعده

بهذا الفن فى التجزئة، وبهذه التقنية فى التقطيع وبتلك القيمة الإيحائية التى يمنحها للصمت، قد يبدو هذا الشاعر المجهول، الفقير، القريب من الرومانتيكية، رائداً لشعر حديث (...) وليس بالإمكان فى الواقع فصل جمالية الإيحاء هذه عن جمالية قصيدة النثر نفسها. كما سوف نراها هى تستخلص من الأعمال شيئاً فشيئاً: ينبغى إذن أن نعترف لبيرتران بفضله فى أنه أول من أدرك بوضوح هذه «اللوحات المضحكة» على أنها قصائد حقيقية. وكان دوره الحقيقى يكمن فى أنه قد منح استقلالا لنوع لم يتحررتماما بعد من النثر الشعرى، وأنه قد ميز دون غموض نوع «قصيدة النثر» من الأنواع «الشعرية» القريبة (ملحمة النثر، القصة القصيرة، التأمل الأخلاقى أو الغنائى). وببرتران «يصفى»، إن صح القول، قصيدة النثر من العناصر النثرية. وهو يقودها إلى الوجود على أنها «نوع أدبى» ليس بما يدخله عليها قدر ما يحذفه منها. (...) ولكن ما يؤاخذ عليه بيرتران خاصة هو فرضه على قصائده إطارا ضيقا ومطردا على الدوام ـ جاعلا من الإدانة النثرية نوعا ذا شكل ثابت،

مثل السوناته أو الروندو. لماذا هذا الشكل «المسبق»؟ ولماذا ستة مقاطع وليس مقطعين أو ثمانية بحسب المتطلبات الداخلية للموضوع الشعرى؟ ولماذا المقاطع؟ (...) فضلا عن ذلك فإن هذا النظام يؤول إلى سوء استخدام الطرق الشكلية والتناسقات، والإعادات، وحينذاك نرى ظهور علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. ورب قائل يقول هل يستحق الأمر أن نحرر شكلا ونحطم سمات موجودة لنبتكر شيئا ذا خصائص محدودة؟

من الصحيح أن نتصور لقصيدة النثر بناءاً أكثر عضوية وشكلاً أكثر حدية غير «البالاد» ذات المقاطع الستة. ولكن ينبغى ألاننسى أن من الواجب، بادى ذى بدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بناء وشكل. وربما لزم الأمر فنانا محددا مثل بيرتران ليثبت أسس هذا النوع - ومما لاشك فيه أن هذا الطراز من الشعر «الفنى» بمقاطعه، وطرقه اليسيرة التعداد، سوف يكون له تأثير فن شكلى بحت سرعان ما سيتحجر، وسوف يتخلى عنه شعراء العصر اللاحق وهم يبحثون، على العكس، عن المجهول واللا نهاية ليخلق كل واحد منهم لنفسه شكله ولغته الخاصة.

وإذا كان شاعر «غاسبار الليل» ذو المزاج المنحرف، الذى لا أصدقاء له ولا مجد، قد خلق،مثل أى زعيم مدرسة بلا منازع، طريقة تعبير شعرية جديدة، فذلك لأنه اجتهد فى إعطاء «تخيلاته وأهوائه» وحدة وصرامة وكثافة «القصيدة».

٣ - من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نسأل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر، التى سار على نهجها فى بداية القرن كثير من الكتّاب الذين يبحثون عن شكل

جديد، نصف مهملة ولم يتبعها سوى نفر من المنعزلين والمستقلين الذين يرسمون لهم هناك خطوط سير شخصية، بدلا من أن تصبح بعد عام ١٩٤٢ طرقا أدبية عظيمة واضحة المعالم ومطروقة جدا.

لذلك سببان منطقيان في الأقل. قبل كل شيء، كان بيرتران قد بين طرق وقوانين النوع الجديد - ولكن من يعرف بيرتران؟ يكفي أن نفكر أن عشرين من أصل مائتي نسخة من الطبعة الأولى كانت قد «أهديت أو بيعت» كما يقول الناشر، وأن تأثير بودلير هو الذي سوف يدفع (أسلينو) إلى الشروع في طبعة ثانية عام ١٨٦٨(...) لقد بقي نموذج بيرتران وفنه حبرا على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن إذا ما قل البحث عن طرق جديدة من ناحية قصيدة النثر، فذلك على الأخص لأن الثورة الرومانتيكية قد جعلت مثل تلك البحوث أقل إلحاحا بكثير لأنها مرنت الشعر وقربته من النثر.

كان المرء يريد الهرب من طغيان القواعد المتزمتة، والقوالب الجامدة جدا، ومن لغة شاعرية تقليدية، وقد تحقق ذلك كله في إطار الشعر نفسه، فما جدوى البحث عنه في النثر؟ لنقرأ ثانية «ردا على قرار اتهام»: فإن فكتور هيغو، الفخور بأنه قد نفخ «ريحا ثورية» على الشعر الكلاسيكي، وعلى «الكتائب الاسكندرية المربعة»، وبأنه قد «وضع طاقية حمراء على المعجم القديم»، يلخص مؤلفه الشعري «ثلاثة وتسعون» قائلا:

«لقد ألقيت بالشعر السامي إلى كلاب النثر السوداء».

فلماذا البحث في مكان آخر؟ ذلك لأن الشعر الذي أصبح أكثر مرونة وحرية قد تحمل فعل النثر بقوة حتى أن النثر لم يعد ضروريا كأداة شعرية. وسوف يكون بمستطاع الرومانتيكيين التسليم مبدئياً

بحرية الشكل الشعرى المطلقة، والتسليم أيضاً بالشعر فى الدراما والقصة. وسوف يجهل الرومانتكيون «قصيدة النثر» جهلاً تاماً. ولعلنا نكتشف دونما شك قصائد نثر عفوية فى مسودات «مذكرات شاعر» لڤينيى، وفى «الأشياء المنظورة» لڤكتور هيغو، ولكنهم لم يفكروا إطلاقاً أن يروا فى هذه المقطوعات أشكالاً أدبية حقيقية و«قصائد».

وعندما ثار موسيه على أولئك الذين يريدون كتابة «الشعر» بالنثر(٤٠)، وعندما صب هيغو اللعنة على «النثر الشعرى» لـ (مارشانجى)، فإننا نشعر تماماً أن أحداً منهم لم يساوره أدنى شك بوجود نوع أدبى جديد سوف يكون «قصيدة النثر».(...) وتستمر المجلات والدفاتر التذكارية بلا شك فى فتح أعمدتها للترجمات، والترجمات الحرة، والتقليدات وكذلك لقطع نثرية متقنة هى عبارة عن أوصاف أو انطباعات. ويندر أن نجد هناك قصائد نثر أصيلة(...).

وسوف نحصى فقط بعض المحاولات المعزولة لقصائد النثر. حتى عام ١٨٦٠؛ وهى محاولات تمت فى أوقات مختلفة جداً وتمثل جهداً فردياً لبعض الكتاب الذين حاولوا أن يجعلوا النثر فى خدمة أغراضهم الخاصة، الشعرية أو حتى غير الشعرية، أكثر مما لو كانت تمثل انتصار نوع تبنته وقبلته مجموعة من الشعراء (كما سوف يكون ذلك شأن قصيدة النثر الرمزية.)

قصيدة النثر فى ظل الامبراطورية الثانية حتى بودلير

فى الحقيقة أنه على الرغم مما نرى، فى بداية الامبراطورية

الثانية، حيث نصل الآن، أن الاهتمام الفنى يغزو أكثر فأكثر جميع الأنواع النثرية، كالرواية (مع فلوبير)، والتاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد، فليس بمستطاعنا القول بوجود قصائد نثر حقاً فى تلك الحقبة. ولكن ياله من قصد ظاهر عند المؤرخين، والروائيين بخاصة، فى أن يجعلوا من مؤلفاتهم «قصائد»! أنا أفكر هنا بفلوبير خاصة، لا لأنه يعارض فن الشعر القديم بفن النثر الحديث. ولكن على الأخص لأنه يفهم الرواية على أنها قصيدة لها غايتها فى نفسها، على نحو مستقل عن القصة التى هى حجتها. وعلى أنها خلق فنى مجانى مستقل؛ وحلمه هو أن يؤلف «كتاباً لا يتناول شيئاً، كتاباً من دون قيد خارجى، كتاباً يدعم نفسه بنفسه بقوة أسلوبه الداخلية... كتاباً لا يكاد يكون له موضوع»(٤١).

والفكرة التى مفادها أن جمال النتاج مستقل عن الموضوع الذى يعالجه تعود باستمرار فى مراسلاته. (...) إننا بإزاء فكرة الفن الموجود فى حد ذاته، فكرة «الفن للفن» التى سوف تجد تعبيرها النهائى فى عبارة غوتييه التى يقول: «إن الفكرة تولد من الشكل». ولكن ما عسى أن تكون عليه نتائج مثل هذا المذهب فى الواقع؟ نحن نعتقد بأننا ندخل طريق الشعر المنثور، ولكننا نعود مباشرة إلى النثر «المزوق» للعصر السابق، ونبحث عن الفن، ولكننا نجد الشكلية والتصنع.

برهن على ذلك فلوبير فى روايته «إغراء القديس انطوان» التى كتبها عام ١٨٤٩ وتصب فى فن التشدق الكلامى والبرقشة من فرط ما ترمى إلى الـ «قصيدة» والجمال الشكلى. ومن الجلى أننا نستطيع أن نقطع من ذلك المؤلف الطموح والمركب أكثر من «قصيدة

نثر» من النوع «الفنى» والدورى كالمونولوج الأول لأنطوان الذى يظهر بشكل مقاطع شعرية حقيقية مع لازمة. كان (ماكسيم دى كام) يقول عن هذا «الإغراء» الأول أن فلوبير يعود فيه «إلى الأب رينال، إلى مار مونتيل، إلى بيتوبيه نفسه». أى بعبارة أخرى إلى طريقة التعبير المفخمة لـ «قصائد نثر القرن الثامن عشر. وسوف نلاحظ كذلك أنه يوجد من الشعر فى «مدام بوڤارى»، تلك الرواية التى يقال عنها واقعية، أكثر مما لو كان ذلك فى «سالامبو»، الرواية «الفنية». فمامعنى ذلك، لولا أن للرواية طرقها الشعرية الخاصة بها، والتى تتميز من طرق قصيدة النثر على نحو جذرى - وأن الشعر الحقيقى يجب أن يتفجر فيها من الداخل، وأن لاينفصل عن الحدث، وألا يكون ملبسا عليه؟ أن النثر الفنى هو الذى يستطيع الاستفادة من بحوث فلوبير الإيقاعية وليس قصيدة النثر كما هى عليه.

ونصل إذن إلى تلك النتيجة وهى أن الطموح فى أن نجعل من الرواية «قصيدة نثر» مضر بالرواية كما هو مضر بقصيدة النثر، ويقودنا فى الغالب إلى نتاجات هجينة. وهناك خطر ليس أقل وطأة يتأتى هو أيضا من عبادة مطلقة وسيئة الفهم لـ «الشكل»، هو أن البعض يكتبون حينما يقتطعون من النثر المكتوب بالمقاطع أو الآيات. . ولعل ضياع «ڤييوت» غريب وهو يضع هكذا بالآيات كيفما اتفق النثر المنثور بكل معنى الكملة، ويملأ صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة من الشعر على نحو تام! ولكى نكون محقين ينبغى أن نضيف أن شكل الآية هذا الذى انقاد إليه عدد كبير من الكتاب قبل (لامنية) وبعده بفعل تأثير الإنجيل هو ليس غرفة

المهملات على الدوام: فمقابل(ڤيبوت) الذى يقلد (لامنيه) بصورة ملحوظة فى مؤلفه الموسوم « Ecco la Fiera يمكن أن نذكر كتابا عثروا بمتعة على إيقاعات ونبرات الكتاب المقدس .(...)

محاولات فى «النثر الشعرى»، مزوقة تقريبا، «قصائد» إنجيلية أو ملحمية بالنثر (...) كل ذلك ليس جديدا تماما، وربما يدعو إلى الاعتقاد بأن ريح العلم وسعة الاطلاع الشديدة التى تمر على فرنسا فى ظل الامبراطورية الثانية قد جمدت كل إيحاء شخصى .

ومع ذلك فبوسعنا أن نميز فى العديد من مؤلفات ذلك العصر بعض التيارات وتوجهها نحو الغنائية والحداثة التى تدعو إلى توقع مجيئ صيغة قريبة جديدة لقصيدة النثر (...) . وينبغى أن نشير هنا إلى الدور المهم الذى أدته القصيدة الألمانية فى فرنسا اعتبارا من عام ١٨٤٠ (فى حين أن أوائل الرومانتيكيين قد اهتموا ب «البالاد» على الأخص) .وكما أن البالادات قد أثارت فى بداية القرن أولى محاولات قصيدة النثر ذات المقاطع، فكذلك يمكننا القول إن القصائد التى كانت ترجمتها تتضاعف قد جعلت قصيدة النثر «أهلاً لغنائية الألم هذه، غنائية القلق والشك، التى هى السمة الجوهرية لعصرنا الحديث ». وبالطبع فإننا نجد نماذج غنائية ليست شفاهية عظيمة وذلك فى قصائد هاينه قبل كل شئ .وفى عام ١٨٤١ كان (سيباستيان البان) يرفق طىّ ترجمات «البالاد والقصائد الألمانية» بعض قصائد غوته وأهلاند وهاينه .(...)

بيد أن الدراسة والترجمات (بالنثر) التى أعطاها جيرار دو نيرڤال فى عام ١٨٤٨ إلى «مجلة العالمين » كان لها تأثير الإيحاء. إن قطع « Intermezzo» الثمانى والخمسين القصيرة على وجه

الخصوص، بنبرتها الأصيلة جدا ، وغنائيتها المرة الساخنة، كانت تقدم نماذج نوع جديد، أكثر شخصية، وأكثر لوعة، يجمع بين الحماسة والزهد فى آن واحد .(...)

وسوف تؤثر قراءة هاينه فى آخر الرومانتيكيين وكذلك فى أوائل الرمزيين، ومن المدهش أن نرى ألفونس دوديه نفسه يثير اسم هنرى هاينه ليعرض على الجمهور «البالادين النثريتين » ذات الفانتازيا الجرمانية بعض الشئ» اللتين تظهران فى «رسائل من طاحونتى».

إلا أن خلق الغنائية الحديثة بالنثر هو من عمل بودلير وحده. وقبله كانت المؤلفات ترجع بنا تارة إلى المواضيع الرومانتيكية، وتارة تترجم أحلاما خلقية أو فلسفية من نثر شعرى متقن وغنى بالرموز يذكرنا بعضها ببروست :

«يعيش الماضى على الدوام تحت ثلج الأعوام. إنه الماء الحى الذى يجرى دائما تحت درع الجليد، الماء الحى حيث يسرى ملتويا كالأفعى، كالسهام الحمرالقرمزية والذهبية، كعناقيد الأحجار الكريمة المسافرة، كأزهار تهرب ولاتذبل، ألف سابح صامت هى ذكرياتنا».[٣٠](...)

وتدرك أن نواة من الكتّاب تسعى فى تلك السنوات الممتدة مابين عام ١٨٤٥ وعام ١٨٦٠ إلى أن تستغل وتلين صيغة قصيدة النثر .وربما كانت تطلعات ومطاليب الشعراء فى تلك اللحظة من التاريخ الأدبى أكثر ميتافيزيقية ممالو كانت شكلية، ولكن بغية إدراك هذه الحاجات بوضوح ولربط خلق لغة شعرية جديدة والرسالة الجديدة التى أخذها الشعر على عاتقه، سوف يتوجب ظهور كتّاب عباقرة يسمون بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه فى سماء الأدب.

الباب الأول

قصيدة النثر والطموح الميتافيزيقي

«إيجاد لغة» رامبو،
«رسالة إلى دومنى»، ١٥ مارس ١٨٧١



شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر دخول الحركة الرومانتيكية فى مرحلة ثانية رجعية أحياناً (ونعلم احتجاجات بودلير على «الفن الاجتماعى»[٤٣]، و«المدرسة الوثنية»[٤٤]، و«المدرسة الفاضلة»)[٤٥]. وارتسم فى الوقت نفسه توجه جديد للشعر اتخذ، تحت تأثير بعض الشعراء الكبار، طابع المطالبة الميتافيزيقية. وفى عصر يخشى فيه على الروح الإنسانية من الاختناق فى مفهوم موضوعى وعلمى بحت للعالم، مفهوم يستند إلى «الواقعية» المتمكنة للبرجوازية الظافرة، سيؤدى الشعر دور البديل إن صح التعبير، إذ أنه سيحاول العثور ثانية على معنى الوجود الدفين عن طريق إقامة الاتصال بالقوى الغامضة للإنسان واللغة، بعيداً عن أى مسعى عقلانى. ولكن من المدهش ملاحظته أن هذه المتطلبات الروحية، التى هى أصل الحركة الشعرية المعاصرة. تقابلها جهود لتحويل الرؤية و«التعبير» الشعرى أيضا. وما المدهش فى ذلك؟ فالتعبير هو الأداة الشعرية للغاية، أداة المعرفة والخلق فى آن واحد. ولا يمكن فصل الحقيقة الشعرية عن تعبيرها. كان نيرڤال، ثم أولئك الذين يرى الناس أنهم «منارات» الشعر الجديد، وهم بودلير ورامبو ومالارميه (الذين نستطيع أن نضيف إليهم لوتريامون) قد أدركوا بعمق أن المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة إيجاد اللغة ارتباطاً وثيقاً. إننا مندهشون لإصرارهم على«إيجاد لغة» (على حد تعبير رامبو ومالارميه)، وعلى مقارنة الاستخدام

العلمى للغة بـ «السحر الإيحائى» والعثور على «الأبجدية السحرية، والطلسم الغامض» اللذين سوف يتيحان انتصار الروح عن طريق الشعر.

ثم ينبغي الاعتراف بأننا مدينون لهؤلاء الشعراء أنفسهم بأروع المحاولات وأهمها وأكثرها «وعياً» فى اتجاه قصيدة النثر. هل هى مصادفة؟ كلا وبالتأكيد. إن ذلك الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح («من الروح إلى الروح» كما سوف يقول رامبو)، ونقل ما هو صميمى إلى التجربة الشعرية، والقيام بفعل سحرى وخلاق فى الوقت نفسه يغامر بتفجير الأطر الجاهزة، والقضاء على الأشكال المستخدمة للغة وفن نظم الشعر بفعل المد الروحى، وأحياناً إلى تلك الدرجة التى سوف ينتهى معها هذا الشعر ذو المطامح الايكاروسية بالصمت والعدم؛ صمت رامبو «لم أعد أعرف الكلام»، وصمت بودلير حبيس اللسان، وصمت مالارميه أمام الصفحة التى تغزوها «بياضات» تبعث على الدوار. وخلال تلك المحاولة اليائسة تقريباً، نرى أن الشاعر الذى ينطلق من الشعر النظامى ينتهى فى أغلب الأحيان إلى أن يطلب من قصيدة النثر صيغة فن جديد للشعر - لا يمكن فصلها عن شعر جديد. ويتعلق الأمر بإيجاد شكل يكون فى آن واحد فوضويا بما فيه الكفاية لتحطيم التقاليد القديمة، وقواعد عالم لا يمكن قبوله، ومتناغما بما فيه الكفاية كى يستطيع الشاعر وضع خلقه الشعرى فى نظام «كونى» متناسق.

إن الشاعر يرفض وسائل الرقى الآلية جداً للشعر الموزون المقفى،

ويطلب «مفاتن» أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين المعنى والصوت، وبين الفكرة والإيقاع، وبين التجربة الشعرية واللغة التى تترجمها. وإذا ما تعلق شعراء العقد الأخير من القرن التاسع عشر بـ «موسيقية» القصيدة قبل كل شئ، فذلك ليس لأنهم يبحثون عن تشنيف الآذان بانسياب اللغة أو هدهدة الإيقاع، وإنما لأنهم يسعون على الأخص إلى أن يدركوا أعلى درجات القدرات الإيحائية للجملة، وغنى القصيدة التناسقى، وانطباع الغموض واللامنتهى، كل ماسوف يعمل بسمو الفن على الإحساس بعالم لا مرئى عبر الملموس(٤٦).

ولا يتعلق الأمر فى محاولات قصيدة النثر تلك برد فعل ضد علم العروض الكلاسيكى فحسب، ولا ببحث شكلى وفنى بحت. وإذا كانت مقالات باربى دورڤيى، وهوسيه وشانفلورى اللامعة علامة تذمر سائدة آنذاك فى الأدب، فإنها كانت ترمى كذلك إلى استغلال اكتشافات بيرتران الشكلية، وربما دعت إلى خلق شعر أكثر «حداثة» فى موضوعاته ونبراته؛ وسنجد أنفسنا الآن بإزاء جهد يتطلب منا أن نرد إلى اللغة كامل فاعليتها، ونجعل منها أداة «صيد روحى» فى البحث عن المجهول ـ أو المطلق. وسوف يقول رامبو إن : «اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة». وسوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد ذا الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويته، ووثباته الغضوب أحياناً وبعض الإخفاق أيضا ـ وعظمته.

وكان نيرڤال أول من حاول الذهاب إلى ماوراء العالم المرئى

و«اقتحام تلك الأبواب الصوفية» التى تفصلنا عن المجهول وتتخذ محاولته شكلا مزدوجا: فهو، من ناحية، يؤلف أشعار الخيالات الغامضة «فى حالة من أحلام اليقظة فوق الطبيعة»، ويسعى من ناحية أخرى فى أقصوصته Aurelia إلى «تثبيت الحلم ومعرفة سره». لقد أجرى محاولة كسر العالم الليلى بالنثر - الأكثر شفافية من أى نثر فضلا عما يفيض به من شعر فطرى. وإذا ما أمكن اعتبار Aurelia «أقصوصة» مكتوبة بالنثر الشعرى. فمن المجدى أن نذكر أننا نجد فى الصفحات الأخيرة نصا هو ليس قصة حلم أكثر مما هو نشيد إلى ذلك الوطن الصوفى، إلى جنة عدن تلك التى يلمحها جيرار دو نيرڤال فى نهاية سلسلة تجاربه. ويتعلق الأمر هنا بقصيدة نثر حقيقة تأليفا وتعبيرا لأنها سلسلة من المقاطع التى تتشابك فيها المواضيع الجوهرية للتصوف الشعرى النيرڤالى (موضوع الأماكن العليا ،والسماء المرصعة بالنجوم. ..)وإلى جانب الجمل الشعرية المتناغمة والملتوية التى غالبا ما نجد منها فى Aurelia («حسرة، رعشة حب تخرج من باطن الأرض المنتفخة،وكل جوق الكواكب يجرى فى اللانهاية»)، ينبغى ان نلاحظ تكرار الجمل الغنائية التعجبية القصيرة أو المقطوعة، التى تعطى لهذا النص سياقا ونبرة مختلفتين تماما عن النثر الشعرى المعتاد فى Aurelia

«لك الويل ياإله الشمال - يامن حطمت بضربة مطرقة الطاولة المقدسة المصنوعة من أثمن سبعة معادن! لأنك لم تقو على تحطيم «الجوهرة الوردية» التى كانت تستقر فى

الوسط. لقد انزلقت من تحت الحديد، ـ وها نحن مسلحون من أجلها. ..هوسانا!»

(...) ومن الصعب القول إذا كان نيرڤال، عند إهماله «عالم الأوهام» هذا الذى نزلت عليه فيه من مثل تلك الإيحاءات، (ويسأل نيرڤال «أيجب على المرء أن يندم عليِ فقدانها بعدما عثر على مايسميه الناس العقل؟») قد أحس بالشعر ينسحب منه.

ولكننا نعلم أن القوى الخفية قد تمكنت من الشاعر حالما انتهى من كتابة السطر الأخير من Aurelia وأن «الحلم قد قتل الحياة» على حد تعبير غوتييه فى المقدمة.

وسوف يقوم بودلير بمحاولة روحية مناظرة لإدراك العالم اللامرئى، ومحاولة إيجاد الصلة مع الحياة الآخرة بفضل القوى الخفية للكلمة. يقوم بودلير بذلك وهو يواصل محاولته فى «السحر الإيحائي» من «أزهار الشر» إلى «ضجر باريس» مبينا بلعبة الرموز والمُماثلة «تبادلات بين الروح الحديثة والمنظر المدنى، بين العالم الملموس وعالم مافوق الطبيعى،محاولا وضع «اللامنتهى فى المنتهى» على حد تعبيره. وعلينا أن نعلق أهمية عظمى على بحوث بودلير الشكلية، لأن اللغة فى نظره أداة بحث متافيزيقية، ولأنه يرى فى «الكلمة وفى «الفعل» شيئا مقدسا يحول دون أن نجعل منها لعبة قمار». ولنكف عن أن تتخذ وسائل لهو من «ألاعيب» «ضجر باريس» التى قضى فيها آخر سنوات حياته وتطلب إعدادها «تركيزا ذهنيا» حادا ولعلها عجلت فى نهايته المفجعة. إن تلك

«ألاعيب» سوف تسم مرحلة حاسمة فى تكوين «الغنائية الحديثة» التى تتخذ من النثر أداة لها.

الفصل الاول

بودلير والغنائية الحديثة

١ - مفهوم "ضجر باريس"

حدد بودلير في صيغة مذهلة ذات يوم الفن على أنه «سحر إيحائي يحتوى فى آن واحد على الموضوع والفاعل، العالم الخارجي بالنسبة إلى الفنان والفنان نفسه» (٤٧) .وأشار دانيال روب إلى أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على قصائد النثر الصغيرة في «ضجر باريس» كما يمكن تطبيقها على الشعور بالاندماج والمطابقة بين الموضوع والفاعل على نحو ملموس وحاد : «كل هذه الأشياء» كما يقول بودلير، أمام منظر بحري، تفكر عبرى، وأنا أفكر عبرها».

إن هذا التشتت «أوهذا الاتساع» للـ«أنا» سوف يشجعه جو المدينة الكبيرة، ففي «المنظر» المدنى، ووسط الحشد المتعدد الأشكال، يحس الشاعر بتضاعف شخصيته، وينتشي بـ«المشاركة الكونية»، وتصبح روحه المنشرحة «روحا جماعية تبكي وتأمل وتحدس أحيانا»(٤٨) . وعلى النقيض من ذلك فإن الشاعر حين يعبر عن شخصيته الخاصة، ومصادماته، وشكوكه وفرضياته المتناقضة، فهو

يعبر عن الروح الحديثة فى كل تعقيدها، مثلما صاغتها حياة العاصمة المحمومة، اللاهثة، المصطنعة .

وفى قصيدة «دعوة إلى السفر» (النثرية) يقترح بودلير على المحبوبة الذهاب معه إلى هولندا لتتمرأى فى «انسجامها الخاص».

وكذلك فإن قصائده الباريسية (وخاصة تلك المكتوبة بالنثر) تظهر لنا طابعين متماثلين و «متطابقين» كان تيبوديه يلخصها هكذا: «تعرية روح في مدينة كبيرة» و «تعرية روح مدينة كبيرة». وينبغى الإشارة إلى الطريقة الواعية جدا والمطواعة للغاية التى يقترح بودلير تحقيقها فى «ضجر باريس»، ذلك هو شعر العاصمة. فتشابك الزهور التى تحيط بالمشراخ لا يمكن أن تدرك فى هذا الديوان من دون العصا التى تسنده. أود أن أقول إن هذا الإكليل من القصائد الحرة للغاية والمتنوعة جدا فى طابعها تلتف حول خط مستقيم هو هنا قصد مدعوم بالشعر الحديث المدنى. ولمفهوم فى هذا النتاج «الأكثر غرابة» وطواعية من «الأزهار» فى الأقل، هو الذى يحدد بناء الديوان والتعبير والشكل المستخدم. وينبغى أن نشير إلى القصد التحديثى قبل كل شيء، أنه هو الذى سوف يتطلب النثر وسيلة شكلية .

الـ «جوال الباريسى» وتأثير سانت ـ بيڤ.

«وأنا أتصفح «غاسبار الليل» الشهير لـ الوزيوس بيرتران للمرة العشرين فى الأقل... راودتنى فكرة كتابة شيء مماثل، وتطبيق الطريقة، التى استعملها فى رسم الحياة القديمة، الخلابة على نحو غريب، على وصف الحياة الحديثة، أو الأحرى «حياة» حديثة وأكثر تجريدا»، هذا ما كتبه بودلير في كلمة «الإهداء» إلى آرسين هوسيه الذى نشر فى جريدة «لاپريس» عام ١٨٦٢، العشرين الأولى من

هوسيه الذى نشر فى جريدة «لاپريس» عام ١٨٦٢، العشرين الأولى من تلك القصائد النثرية. إنه اعتراف ذو مغزى إذ ينوى بودلير أن يفعل لباريس زمانه ما قام به بيرتران لباريس وديجون القديمتين. وشعر «حديث» لا يمكن أن يكون فى واقع الحال (كما يسارع بودلير إلى تأكيده) سوى شعر «مدنى» تابع مباشرة من «تردده على المدن الكبرى» التى تشهد القرن التاسع عشر تطورها الهائل يمضى قدما للأمام. إن بودلير، الذى يفسر نظريته فى «الحداثة»، وذلك الوجه الهارب النسبى للجمال، المتغير مع كل عصر، كان يضيف منذ عام ١٨٤٦ أن «الحياة الباريسية خصبة بالمواضيع الشعرية الرائعة»(٤٩). بيد أننا سوف نراه حوالى عام ١٨٦٠ على وجه الخصوص منجذبا نحو العاصمة، ذلك المعين الذى لا ينضب من النماذج والأحلام. ويكتب «لوحات باريسية» (سوف تشكل فى طبعة عام ١٨٦١ قسما جديدا من «أزهار الشر»، ويبدأ قصائده النثرية، ويخصص مقالا (نهاية عام ١٨٥٩ وبداية عام١٨٦٠ إلى «رسام الحياة الحديثة»، كونستانتان كَيز يقول فيه:

«يتلخص وجده ومهنته فى «معانقة الحشد»... إنه معجب بالجمال الأزلى والانسجام المدهش للحياة فى العواصم، انسجام مصون سماويا فى صخب الحرية الإنسانية، إنه يتأمل مناظر المدينة الكبيرة، مناظر الحجر الذى يداعبه الضباب أو تلفحه صفعات الشمس...»(٥٠) (...) ويريد بودلير مثل كيز، أن يكون «الجوال الخالى من العيوب» الذى يبحث عن «الجمال العابر، الزائل، للحياة الحاضرة».

«المتنزه الوحيد» أو «الجوال الباريسى». ونفهم منذ ذلك الحين أن إعدد تلك القصائد يتطلب، كما سوف يكتب بودلير ذلك إلى سانت - بيف من بلجيكا يوم ٤ مارس عام ١٨٦٥، «تحريضا غريبا يلزمه مشاهد وحشود وموسيقى، وأعمدة إنارة أيضا...» ولا يسعنا هنا إلا أن تسلط الضوء على تأثير سانت ـ بيف. وكيف لانجد فى هذا «المتنزه الوحيد المتأمل» جوزيف ديلورم جديدا مستسلما بدوره على الرصيف الباريسى إلى الأفكار التى يولدها المسير»؟ وفى ذلك تقارب كان بودلير نفسه قد أشار إليه حينما كتب إلى سانت - بيف يوم ١٥ كانون الثانى عام ١٨٦٦، أنه كان يريد أن يصف «جوزيف ديلوم جديدا وهو يعلق أفكاره الرابسودية فى كل حادثة من تجواله». وسوف يضيع فى الحشد الباريسى هذا المتوحد صاحب قصيدة «الأشعة الصفراء» الشهيرة (كان بودلير يدعى أنه «عاشقها الذى لا يمكن شفاؤه») التى يقول عنها أ. فيران أنها تحمل فى مقاطعها الأخيرة «موضوع المرثية الحديثة كله وهى تتطور فى دبكور معاصر. (...) إلا أن موقف بودلير بإزاء الحقيقة اليومية مختلف تماما فى «اللوحات الباريسية» لـ «أزهار الشر» (التى كتب معظمها أيضا نحو عام ١٨٦٠ - ١٨٦١) وفى «ضجر باريس». وتبحث قصائد النثر

«فى الثنايا الملتوية للعواصم القديمة حيث ينقلب كل شيء، وحتى الاشمئزاز، إلى افتتان»[٥١].

قبل كل شيء عن الغامض والمجهول واللقاءات الغريبة والمجازات؛ وإذا انطلق بودلير من معطيات مبتذلة وكريهة (الشارع «المدهش»، العميان «الفظيعين حقا»، العجائز الصغيرات،

«الوحوش المتصدعة»، فذلك لممارسة التحول الغامض الذى يلمح إليه فى مشروعه المعنون «تقديم» إذ يقول وهو يخاطب المدينة:

«لقد أعطيتنى وحلك، وأنا صنعت منه ذهبا».

وفى «ضجر باريس» يظل الوحل وحلا أسود ولزجا. ويبحث الشاعر بقصد عن استخدام هذه المادة الخام كما هى علبه وذلك طورا ليجعلنا، على غرار سانت - بيف، أكثر إحساسا بالوجود الذى يغوص فى ذلك الوحل، ليبرر الهرب الذى يحاول تحقيقه (عبثا)؛ وطورا آخر للبحث عن أفعال تهريج أو سخرية على طريقة كَويا، مع فلتات حنان مفاجئة أو شاعرية. كتب بودلير إلى أمه بشأن ديوانه يقول: «سأجمع بين المخيف والمضحك، بل بين الحنان والحقد». وكان بودلير يحس بنفسه حرا فى كتابة مثل تلك الأفعال المتناقضة بالنثر أكثر مما لو كان ذلك بالشعر. ألم يدون قبل ذلك الوقت فى عام ١٨٥٧ (وهو يترجم ادغار پو): إنه كاتب للقصة القصيرة «له تحت تصرفه عدد كبير من النبرات، ومن متغيرات اللغة الطفيفة، ومن النبرة العقلانية الهجائية والهزلية التى يجحدها الشعر، والتى هى تنافر الأصوات، وانتهاكات لفكره الجمال البحت»[٥٣] إن بعض القصائد الباريسية فى «ضجر باريس» تكاد تكون قصصا قصيرة («الزجاج السيء»، «موت بطولى»، «اللاعب الكريم»، «لنقتل الفقراء!») حيث يستخدم بودلير، المتأثر مباشرة بادغار پو «النبرات» المذكورة أعلاه بسعة. وينبغى التسليم إذن بأنه يرى فى قصيدة النثر شكلا أكثر حرية، وأكثر، «انفتاحا» من القصيدة الشعرية، لأنها تسمح بتنافر الأصوات، وفقد النبرة، والسخرية على وجه الخصوص. ألا يقول عن «ضجر باريس» فى شباط عام ١٨٦٦،

أننا نجد فيه «أكثر حرية وأكثر تفصيلا وسخرية» من «أزهار الشر»؟ ففى هذا النتاج فنانان مختلفان تماماً، لاتطمح تأثيراتهما وإيحاءاتهما إلى الشعر بالطرق نفسها. وربما كان بودلير أول من ادرك وضوح الإمكانات التى يقدمها النثر شكلا شعريا حديثا يسلم بكل متناقضات الحياة الحديثة.

النثر شكل شعرى «حديث»

من الجوهرى على ما أعتقد هنا ألا نفصل شكل «النثر» الذى اختاره بودلير عن قصيده «التحديثى» فترجمة حياة وروح أناس القرن التاسع عشر فى كل تعقيداتهما، كان من الضرورى استخدام شكل مرن، «مرن ومتنافر بما فيه الكفاية ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات الحلم وارتعاشات الضمير»[٥٤]. ومن الجدير بالملاحظة أن هذا المثل الأعلى لـ «النثر الشعرى» الذى يعبر عنه بودلير على هذا المنوال يبدو مرتبطا بـ «الترددعلى المدن الكبيرة». إن النثر المرن للغاية، المتحرر من كل قيد صورى (وهذا ما يميز بودلير من بيرتران) هو الذى بمقدوره أن يقترن باختلاجات الحياة بلا صلابة، ومتغيرات الشعور وسط مدينة كبيرة.

وبودلير ليس على خطأ فى أن يرى فى ذلك «الإحساس والتعبير شيئا جديداً». وتتعارض تلك الرغبة فى التنوع وفى التناقضات مع مبدأ «وحدة النبرة» التى كان يطرحها علم الجمال القديم؛ فضلاً عن ذلك فباستطاعتنا أن نسأل إلى أى حد لا ينسجم فيها ذوق «الأجزاء»[٥٥] هذا، والنبرات والأنواع المختلفة للغاية مع تجزؤ الشخصية، ومع تعدد متناقض تماماً مع الشعور الكلاسيكى لوحدة

الفرد، أهذا إغناء أم انحطاط؟ على أية حال، فإن المنظر الروحى للشاعر بكل تناقضاته وتنافراته و«فرضياته» المتضادة ـ سوف يظهر لنا بمناظر مجزأة وتحت ملامح ليست تكميلية فحسب، وإنما متناقضة فى الغالب. ولتفسير كل هذه التناقضات وكل هذه الاضطرابات العقلية فإن ببودلير حاجة إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذى تستجيب حركته الموزونة والمقفاة والجديرة بترجمة (أو إنتاج) الهدوء والنظام والتناسق مع متطلبات أخرى.

لقد سبق للشعر الرومانتيكى بلا شك أن «ألان» الشكل الشعرى، وقد تحدثت عن فعل هيغو التحررى. كما أن سانت ـ بيف قد بذل هو أيضاً جهوداً واعية ليقرب الشعر من النثر ويخلق ما يسميه «البيت الاسكندرى الأليف» (...) ونعرف أخيراً أن بودلير قد بحث أحياناً فى «أزهار الشر» عن تحطيم الانسجام الإيقاعى والحصول على اضطراب إيقاعى، أو بالأحرى «إيقاع نثرى»، كما كتب ذلك كاسانيى وهو يشير إلى تلك المحاولات الغريبة [٥٦] ـ وهذا حينما كانت تتطلبه فكرة الجملة أو حركتها. ونجد نبرة أليفة للمحادثة فى «الرحلة»:

«قولوا ما الذى رأيتموه؟
ـ رأينا كواكب،
وأمواجاً؛ ورأينا رمالا كذلك؛
وعلى الرغم من الصدمات الكثيرة والنكبات غير المتوقعة،
ضجرنا مراراً، كما هو شأننا هنا.»

وفى «الهاوية» نجد قطيعة مفاجئة إذ يقول:

«أخاف من الوسن كما يخاف المرء من هوة عميقة».

(. . .) ومن يدرى؟ فربما أسف بودلير إذ وجد نفسه «مخنوقاً بالشكل القديم» على حد تعبير رامبو؛ ويكون حينذاك قد بحث عن «الابتذال» في النثر، أود القول عن حرية الشكل وهو يتخلى طوعاً عن المقاطع الشعرية واللازمات والتناسق، وعن حرية النبرة والتعبير، مبتعداً عن كل تأثيرات «النثر الشعرى» التى بحث عنها أسلافه. إنها محاولة أصيلة حقاً وغنية بالإمكانات. بيد أن حرية بهذا القدر لا تمضى من دون بعض الأخطار ـ وهذه الأخطار، التى كان بودلير يتأهب ضمناً لمجابهتها تتضاعف بمخاطر أخرى يعزوها إلى مصاعب مادية وفكرية يتخبط فيها الشاعر. وعلينا أن نحكم حينئذ على بودلير من خلال إنجازاته.

٢ ـ الإنجاز

حينما نتأمل الأحكام التى صدرت على «ضجر باريس»، ندهش لتباين الآراء واختلافها: فالبعض يعجب بأن بودلير، الذى يرفض أى جهد فى الأسلوبية أو الموسيقية، قد نجح مع ذلك، فى النثر الاكثر تقشفاً، والأكثر «نثرية» أن يقول «الكثير بالقليل»(٥٧)، ويمضى هذا البعض إلى حد الادعاء بأن «السحر الإحيائى» هو «أنشط فى قصيدة النثر» منه فى القطعة المنظومة، فى الحالات التى تمكن فيها المقارنة. والبعض الآخر لا يرى فى «ضجر باريس» إلا نثراً بحتاً، ولا يمنحون اسم قصيدة نثر إلا لقطعة «صنائع القمر»، وحدها. كيف نفسر تنوعاً فى الأحكام من هذا القبيل؟ بالطبع ينبغى هنا أن نراعى الأفكار «المسبقة» ونرى عبر أية عوينات ينظر النقاد. فبالنسبة لغوستاف خان، الذى يدرك قصيدة النثر على أنها نوع شكلى وفنى

صرف تسيطر عليه بحوث بارعة عن المجانسات الصوتية والإيقاعات، فإن شكل بودلير الحر جداً هو لغو لا معنى له، وعلى العكس، فإذا رأبنا قبل كل شئ فى قصيدة النثر نوعاً يستخدم «نثراً خاماً» وغير إيقاعى بتسميته على نقيض «النثر الشعرى» الموزون، فإننا سنميل إلى البحث عن نماذج من ذلك القبيل فى «ضجر باريس» وليس فى «بالادات» ألوزيوس بيرتران. إنها خاصية قصيدة النثر، هذا النوع المنشطر، فى أن تذهب فى اتجاهين متناقضين، يترجح بينهما الشعراء والنقاد : مبل إلى الانتظام، إلى الكمال الشكلى ـ وميل إلى الحرية، والتشوش الفوضوى أيضاً. (. . .) إن الوسائل التى تستخدمها قصيدة النثر، سواء أكانت تلك الوسائل مرتبطة ببعض التصاميم الشفاهية أم بتحطيمها على العكس، ينبغى أن تطمح على الدوام إلى أهداف تتعدى أهداف النثر الشائع، وألا تتعارض مع صفات المجانية والغموض والكثافة التى هى خاصة بالشعر. ولكى نعود إلى بودلير، فهل نجح فى إعطاء نثره الحر جداً والخالى فى أغلب الأحيان من كل تزويق لفظى أو موسيقى «اللمعان السفلى» الشهير الذى سوف يتحدث عنه مالارميه؟[٥٨] هل هذا النثر «النثرى» للغاية هو شعر أيضاً؟

ينبغى هنا أن نرى عن كثب فن بودلير فيما يتعلق ببناء القصائد، والـ «زخرفة» التى ترسمها العناصر المختلفة من ناحية؛ وتنوع الـ «نبرات» المستخدمة وعلاقاتها مع رسم الجملة، من ناحية أخرى.

زخرفة القصائد
قصائد «فنية» وقصائد «رابسودية»

ماقاله بودلير ١٨٥٩ عن الرسام يمكن أن يقال أيضا عن الشاعر: «كل الكون المرئى» - أى، فى الحالة الحاضرة، المدينة وشوارعها وسكانها - «ليس إلا خزينا من الصور والإشارات التى سوف يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبيتين، وهذا نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله»[٥٩].

لا توجد هناك «قصيدة» إلامن اللحظة التى يكّون فيها الكاتب خلقه الخاص بعدما يأخذ العناصر التى تقدمها له الحقيقة و«يضبطها فى فن خاص». ومكان هذه العناصر فى «زخرفة» القصيدة، والطريقة التى «تعمل» بها فى المجموع والتى تؤثر فيها بعضها على البعض الآخر لإنتاج تأثيرات إيقاعية أو متضادة، وأخيرا خضوعها لـ «الفكرة المولدة» ولـ «قانون الانسجام العام الكبير» الذى سوف يعطى للقصيدة نغميتها الخاصة بها ووحدتها، كل ذلك ذو أهمية قصوى فى هذا الخلق لـ «عالم جديد» - عالم شاعرى. كيف يدرك بودلير فى «ضجر باريس» استخدام هذه العناصر التى تقدمها الحقيقة والذى هو أحد الوسائل المهمة التى بحوزة الشاعر النثرى لكتابة قصائد لا نثر ـ وكيف يحقق ذلك، هذا ما ينبغى علينا تأمله قبل كل شيء، وسنرى أن من الضرورى هنا أن نتأمل التواريخ بعناية، ومن دون ذلك لايمكننا أن نتابع من الداخل تطور الفكر الخلاق عند بودلير بين عامي ١٨٥٧و١٨٦٦.

فى عام ١٨٥٥، أعلن بودلير أنه ... غير قادر على كتابة الشعر «عن الطبيعة (...) والغابات وأشجار البلوط الكبيرة والخضرة والحشرات»[٦٠] ويضيف:

«في أطراف الغابات السجينة تحت تلك القباب الشبيهة بقباب الكنائس والكاتدرائيات، أفكر بمدننا المدهشة، والموسيقى المذهلة التي تسرى فوق القمم تبدو لي وكأنها ترجمة للأحزان الإنسانية».

ولكنه حينما فكر حقا عام ١٨٥٧ في كتابة ديوان من قصائد النثر، التي يفكر (وربما بفعل تأثير «غاسبار الليل») في تسميتها «قصائد ليلية»، ارتأى أن يكتب بالنثر نظيراً لـ «أزهار الشر»، أكثر مما لو كان ذلك استغلال عرق ذلك الشعر «المدني» (...)

وإذا مالاحظنا أخيراً كيف أن بودلير يحرص على وحدة الجو العام ويتلافى كل تنافر مقزز في الأصوات، حتى وإن كان يبحث عن بعض التأثيرات الجمالية، فإننا نميل إلى الاستنتاج، بأن البناء الفني في هذه القصائد أكثر مرئيا وإدراكاً (...) ولكن سيطغى الإيحاء «الباريسي» اعتبارا من عام ١٨٦١ على شعر بودلير : فقد أعطى لـ «مجلة الفانتازيا» ثلاث قصائد «باريسية»: «الحشود» و«الأرامل» و«المهرج العجوز»، وسوف يؤلف أربع عشرة قصيدة أخرى تنشرها «لابريس» في آب وأيلول عام ١٨٦٢.

وحينذاك سوف يحس بودلير بكل المصاعب المرتبطة بالمفهوم الواقعي «الرابسودي» لقصيدة النثر. وإذا ما أراد المرء أن يُرى متنزها «يعلق» فكرته «على كل حادثة من تسكعه»، فإنه يأبى لذلك أيضا أي تركيب أو بناء فني (...) وسنرى بودلير في قصائد عام ١٨٦٢ تلك منقسماً بين الرغبة في الاستسلام لمصادفات التسكع (والانقياد إلى العالم الخارجي لـ «الشيء»)، والرغبة في تنظيم قصيدته فنيا. إنه النضال على الدوام، والـ «مبارزة» بين

الفنان وموضوعه، بين الروح والمادة.(...)

وفى قصيدة النثر يستخدم بودلير كمقدمة ما كان يسميه «اختراعات صغيرة ذات أرضية واحدة»، ولكنه يكثف، ويحذف الإيضاحات التقنية جداًوالأفكار ذات النبرة الأخلاقية البحت. ثم يدخل فى صلب الموضوع بلا تمهيد.

كيف أنه يتجاوز تللك الحكاية حتى على صعيد القصيدة؟ قبل كل شيء بإعطائها بعداً مختلفاً. وسوف يشدد على « الرمز»، يتطوير الفكرة التى تحتويها «قضبان الرموز الحذيدية» للنص الأول. والطفلان الفقير والغنى سوف يريان ألعابهما أحدهما للآخر «عبر هذه القضبان الرمزية التى تفصل بين عالمين، بين الطريق الواسع والقلعة»، ويجد بودلير كى ينتهى سمة سعيدة توسع الحكاية وتجعلها روحية إذ يقول:

(وكان الطفلان يضحكان أحدهما للآخر بشكل أخوى، بأسنان ذات بياض «متساو» [٦١].

ثم قام بودلير بتقطيع هذا النص وتنظيمه فى ثمانى فقرات بعد أن كان يشكل مقطعا واحدا فقط، وعضو من مجموع أوسع. ويمكن أن نستنتج من ذلك أنه يضع نفسه فى مدرسة بيرتران لاعتباره أن التقسيم في مقاطع سمة مميزة لقصيدة النثر، أليس الـ (Couplet) (الدور) هنا معادل للـ (Strophe) (المقطع) الشعرى؟ ويتيح له هذا التقسيم فى كل الأحوال أن تتنفس قصيدته وأن تنفصل عناصرها بوقفات إيحائية، ثم إن السمة الأخيرة، فى إيجازها، تنفصل بشكل أكثر مدعاة للدهشة (...)

وفى هذه المقطوعات بشكل عام، حيث يجد المرء مواضيع بودلير الغنائية الكبيرة، فإن البناء تركيبى أكثر والعلاقات المعمارية مدروسة على نحو أفضل، كما أن «قانون التناسق العام» ملاحظ على نحو أفضل . وعلى النقيض فإن فقدان الوحدة الفنية صارخ على الدوام فى القصائد الباريسية، بموجب اتجاهها الـ «رابسودى» نفسه.

لنأخذ قصيدة «الأرامل» على سبيل المثال: لقد شعر بودلير نفسه بصعوبة تلك الأوصاف الملتصقة ببعضها التصاقاً وثيقا جدا فسعى إلى خلق وحدة حتى وإن كانت مصطنعة عن طريق الجملة - المفصلية: «من هى الأرملة الأكثر كآبة وحزنا، أتلك التى فى صحبتها طفل صغير لا تستطيع مشاطرته أحلامه، أم تلك التى هى وحيدة تماما؟» (فى «العجائز الصغيرات» لـ «أزهار الشر» لايطور بودلير غير مثال واحد). بيد أن الاستطراد فى القصيدة نفسها بشأن الحفلات الموسيقية العامة له تأثير مقبلات حقيقية. (...)، ولكن هناك ماهو أشد وطأة من ذلك - وفى مايمكن أن يسمى بـ «المرحلة الثالثة» لتكوين «ضجر باريس» (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى وحتى وفاة الشاعر)، فإن خطرا جديدا سوف يهدد الوحدة الداخلية للقصائد، واتزانها، ذلك أن بودلير لم يقاوم الرغبة فى تنقيحها بعد حين واستعادتها فى اتجاه مشاغله الآنية. وأحيانا يتم تنقيح النص الأول بعد سنوات من كتابته. فكيف إذن يمكن للقصيدة أن تحتفظ بوحدتها، و «كلمة التأثير» الذى كان بودلير يظنه ضروريا للعمل الفنى؟ ومما لاشك فيه أن المقاطع الثلاثة التى تنهى، اعتباراً من عام ١٨٦٤، «أصيل

المساء» هي ليست بغير جمال في وثبتها الغنائية. ولكن كيف أن بودلير لم يشعر بأنه كان يطعّم قصيدة ثانية على الأولى، تختلف في طابعها وإيحائها، حينما زادها على النص البدائي الحكائي الصرف الذي كان من المفروض أن يظهر في ديوان «الينبوع الأزرق»؟ (...)

إن تزويق القصائد، واتزانها البنائي هو إذن في علاقة مع المفهوم والقصد الذي انبثقت منه، من ناحية، ومن ناحية أخرى مع الحيوية الكبيرة للشاعر، جسدية كانت أم فكرية، طوال هذا الهبوط نحو الصمت والموت. وهكذا نمضي من التماسك الفني الأكبر إلى انعدام الشك أو تقريبا.

وفي الشعر كما هو الشأن في الرسم، ليس كافيا تنظيم المكان والعلاقات بين مختلف العناصر للحصول على بنية متوازنة؛ فوحدة الانطباع والانسجام العام تتعلق أيضا بانسجام النبرات. لماذا لاتطبق مصطلحات «النبرات» والنغمات المستخدمة جدا في الرسم والموسيقى على الشعر؟ وبودلير نفسه، كما رأينا ذلك بشأن القصة القصيرة «النبرة العقلانية والتهكمية والدعابية»[٦٣] وهو يثير أيضا في إحدى ملاحظات «المذكرات الخاصة» «نبرة ألفونس راب - نبرة البنت المصون (جميلتي جدا! الجنس المتقلب!) - النبرة الأزلية». ولا تتم فكرة إغناء الشعر بالمواضيع فقط، ولكن بنبرات جديدة حرمها الشاعر على نفسه حتى ذلك الحين، وهذه هي إحدى المقاصد الكبيرة لـ «ضجر باريس» (...) هل تتطابق هذه الفكرة مع متطلبات العمل الشعري؟

٣ - الحكم على بودلير

الحداثة وأهمية المحاولة

الإخفاق وأسبابه. ميراث بودلير

كتب بودلير إلى هوسيه فى أواخر آيار عام ١٨٦١، بشأن أول سلسلة له من قصائد النثر (٦٣) يقول: «سأجلب لك شيئا ما غدا ربما أغلق أهمية قصوى بسبب ما عانيت من أجل إنجازه. أخيرا! فأنا أفخر بأن فيه شيئا جديداً إحساساً وتعبيراً». وينبغى فى الواقع أن نعزو إلى نشاط بودلير الحداثة وأهمية محاولته فى هذين الميدانين، الإحساس والتعبير.

ومما لا جدال فيه، قبل كل شئ، أن بودلير هو خالق شعر «حديث ومدنى»، غنى بالإحساسات الجديدة الغريبة، حيث يتحد فيها «المخيف مع المضحك، والحنان مع الحقد أيضا»(٦٤) والنثر الذى يعانق اضطرابات الكائن الداخلى بصدق أكبر هو أكثر أهلية من الشعر لأن ينقل لنا جميع تعقيدات القلب والضمير الحديث أيضا: كالوثبات والأحقاد، التطلعات إلى اللا نهاية والتشكك المتحرر من الوهم. لقد قلت إن بودلير يدخل فى الشعر عن طريق قصيدة النثر «نبرات» جديدة فى السخرية والتهكم والقسوة. وإذا كان الإخفاق من نصيبه فى أغلب محاولاته الشعرية «السوقية»، فإنه يبدو، على النقيض من ذلك، قادرا فى النثر على معالجة مواضيعه الغنائية الجوهرية حينما يعثر عليها نبرات مختلفة ولا يمكن نسيانها أحيانا. وهل ينبغى أن نشير من جانب آخر إلى الدور الذى أداه بودلير فى تجديد التعبير الشعرى؟ فمنذ عام ١٨٦٢،

وبعد القصائد التى تم نشرها فى صحيفة «لاپريس»، كان بانفيل يشير إلى «الدليل المهم» الذى كان موجودا فى اختيار النثر شكلا شعرياً. أما غوتييه، الذى يعترف عام ١٨٦٨ بأن «لغتنا الشعرية قلما تتأقلم مع التفصيل النادر والظرفى، وخاصة حينما يتعلق الأمر بمواضيع الحياة الحديثة الأليفة أو الباذخة»، فإنه سوف يقول إن «قصائد النثر القصيرة تأتى فى الوقت المناسب تماما لتسد مسد هذا العجز»[٦٥]. وبإزاء قصائد بيرتران الصارمة، كان بودلير يطرح مبدأ الشكل المرن، المتغير جدا، القابل لاكثر التأثيرات تغبرا، والأكثر موسيقيا مما لو كان جذابا: وسوف تظهر أهمية محاولته على نحو أفضل كذلك حينما سوف تقوم المحاولات التى تمت فى العصر الرمزى لتجديد الشكل الشعرى وإيجاد بديل للشعر الكلاسيكى القديم المتحجر جداً، بالاستفادة من «ضجر باريس» واستلهامه.

وسوف تتخذ الرسالة - المقدمة المكتوبة إلى آرسين هوسيه، بوجه خاص، شكل بيان حقيقى.

إن قصائد «ضجر باريس» ذات قيمة مختلفة جدا بالتأكيد - وبودلير نفسه لم يكن يجهل ذلك، فقد كتب يوم ٥ آذار عام ١٨٦٦ إلى ترويا (إذن قبل بضعة أيام فقط من حادثة نامير التى سوف تضع حدا نهائيا لنشاطه الأدبى) يقول : «آه! «الضجر»، ياللغضب، ويا للجهود التى كلفنى إياها هذا الكتاب! وسأبقى مع ذلك غير راض عن بعض الأجزاء». وينبغى أن نميز بين القصائد التى ظهرت فى صحيفة «لاپريس» عام ١٨٦٢ والتى كانت ماتزال تمت إلى عصر من النضج والسيطرة الأدبية، والقصائد اللاحقة التى تملأ طريق الانحطاط والعجز عن الكتابة. ولن يقوم بودلير خلال

الحقبة الأخيرة بشئ آخر غير تنقيح بعض القصائد القديمة («الأصيل»، «المشاريع»، على سبيل المثال). أو يستعيد فى ملاحظاته وكتاباته اللاحقة، أفكار قصائد تتيح له أن يزيد من حجمها الأول. كتب بودلير إلى سانت ـ بيف عام ١٨٦٥ يقول: «أنا فى القصيدة الستين، وليس فى وسعى المضى قدماً إلى الأمام»[٦٦]. وسوف يقول پوليه مالاسى لاسلينو عام ١٨٦٦ إن «عجزه الفكرى المتقطع الذى ربما حدثك عنه فى أغلب الاحيان كما حصل ذلك لى قد أصبح متواصلاً أو يكاد». فكيف لا تحمل قصائد تلك الحقبة الاخيرة إشارة إلى ذلك العجز الخلاق والجهودالتى كلفتها؟ ومن المهم أكثر أن نميز بين الإحباطات(أو نصف الإحباطات) التى تعزى فى «الضجر» إلى مفهوم بودلير نفسه. وهذه الإحباطات هى أيضاً بناءة بالنسبة إلى مؤرخ قصيدة النثر.

لقد استطاع المرء أن يدرك مما تقدم أنها تتأتى عادة من بناء يفتقر إلى الصرامة، بناء «رابسودى» جدا يخضع لصدق الحدث بدلاً من تنظيم المادة بحسب قوانين فنية، ويجعل نقاء الزخرفة الشعرية ينحرف باستطرادات؛ إن تجاوزات التطورات وانقطاعات النبرات العادية أو الابتذال فى الشكل كل ذلك يقود إلى قصيدة النثر؛ ويفتر الشد العضوى الذى كان يصون جميع العناصر، ولم تعد القصيدة «تتبلور»، ولم يعد للأعجوبة الشعرية من مكان. وقد يسأل المرء إذا ما كان بإمكاننا، ونحن ننطلق من منظر الشارع ومن أكثر مشاهد الوجود اليومية ابتذالاً، أن نحصل منها على عناصر فنية قابلة للعيش. ولكن رد بودلير نفسه على هذا السؤال ببعض «اللوحات الباريسية» لـ «أزهار الشر» التى تعد من بين تحفة ما

كتب.

مما أضر به حينما كان يكتب بالنثر، هو بالضبط أنه قد استفاد من شكل حر جداً و«مفتوح» للغاية ليستقبل فيه كل النبرات وكل الأنواع، وبضمنها تلك التى تتاخم حدود التقرير المجرد، أو التأمل الأخلاقى ـ وهنا أيضاً لا ننسى الالتزام الفظيع. بالنسبة إلى الشاعر الذى وعد بتسليم نتاجه بأن ينظم وأن يجد مواضيع مهما كلف الأمر. وحينذاك يعنون بودلير «قصائدنثرية» قطعا هى فى الحقيقة قصصاً قصيرة (مثل «الحبل»، و«صور عشيقات»، و«موت بطولى»، وما إلى ذلك) أو تأملات فى الفن، أو فى الحياة مثل «النوافذ». وهناك إشارة حقيقية لقانون «المجانية» ذلك الذى يأبى ألا تطمع قصيدة النثر إلى شئ آخر غير ذاتها، وأن تصب فى النثر حالما تنوى أن تقص أو أن تبين شيئاً. ولسوف نجد عند ورثة بودلير (فيرلين، هويسمان والعديد من شعراء المدرسة الرمزية) الإيحاء المضاعف لـ «ضجر باريس» : الإيحاء الغنائى وتذوق التأمل الكئيب، والإيحاء المدنى، تذوق الطرفة ولوحة التقاليد ـ تعرية روح فى مدينة كبيرة، تعرية روح مدينة كبيرة. بيد أن الميل الواقعى والسردى سوف يكون ملموساً أكثر فأكثر، إلى حد تحويل القصيدة إلى حدث متفرق حقيقى. هذا هو الميل الطبيعى لقصيدة النثر التى ستلامس الأرض بلا انقطاع إذا لم ترم من أثقالها.

ونعرف أن بودلير قد ترك فى أوراقه قائمة طويلة من «قصائد يجب كتابتها». وقد قسم فيها مشاريع قصائده إلى ثلاثة أصناف : «أشياء باريسية»، و« Oncirocritee » (تمييز الأحلام) و«رموز ومغازٍ». والصنف الثانى (القصائد الحلمية) لم يعرض فى «ضجر

باريس» كما نملكه. وهذا أمر مؤسف له بلا شك، فأين نجد مجانية أكثر وضرورة داخلية أكثر لو لم يكن ذلك فى الحلم (أو فى الرؤيا، وفى الإشراق، اللذين يقتربان منه) من دون الرجوع إلى العالم الخارجى؟ وهذا حقيقى جداً حتى أن الحلم، التشويه المنظم للواقع على نحو أعم، يصبح بعد رامبو وحتى السريالية، أكثر السبل الشعرية المطروقة لقصيدة النثر. ونجد عند بيرتران أقصوصة حلم حقيقى تحت عنوان «حلم» إلى جانب أحلام يقظته.

ولا نستطيع معرفة الطابع الذى اتخذه «سرد الحلم» عند بودلير؛ ولكن من المثير للفضول أن نلاحظ أن أول عنوان لقائمته : «أعراض دمار» قد اكتسب على ما يلوح بدء تحقيق فى قطعة أعاد نشرها نادراً مشاريع قصائد النثر. هل ينبغى أن نرى هناك، كما يرى ذلك كل من كريبيه وبلان، ذكرى لتوماس كنسى؟ ولكن نص بودلير أكثر غنى من ذلك كثيراً وأكثر غموضاً على الأخص : إنه بحق حلم « هيروغليفى» على حد تعبير بودلير نفسه، حلم «يظهر ... الجانب فوق الواقعى للحياة»[٦٧] :

«أعراض دمار . بنايات واسعة، الواحدة فوق الأخرى. شقق، غرف، «معابد» أروقة، سلالم، متاهات، متصورات، مصابيح، ينابيع ونصب.

ـ شقوق، صدوع. رطوبة تأتى من مستودع يقع بالقرب من السماء ـ كيف نحذر الناس والأمم؟ لنهمس فى آذان أذكى الناس.

وفى الأعلى جداً عمود يتكسر ويغير طرفاه مكانهما.
لم ينهار شئ بعد. وليس بوسعى أن أجد المخرج.

إنى أصعد، ثم أنزل ثانية. برج. ــ تيه. لم أستطع الخروج قط. إنى أسكن على الدوام بناية ستنهار، بناية يأكلها مرض خفى. وأسأل نفسى، كى أتسلى، أتتسخ كتل هائلة من الحجر، والمرمر، والتماثيل إذا ما اصطدمت بتلك العقول العديدة، واللحوم البشرية والعظام المفتتة.»

وتنتهى المقطوعة بكلمات هى ملاحظة إضافية :

«أرى فى الحلم أشياء رهيبة جداً حتى أنى أود أحياناً ألا أنام إن كنت متأكداً من أنى لست متعباً تماماً».

إنها فى الواقع رؤية حلم أصيلة : ومن هنا تبرز أهمية العنصر البصرى والشذوذ والهواجس المستحكمة وما يمكن تسميته منطق الفوضوى (٠٠٠). وكان نيرڤال قد سلك هذا الطريق المظلم، باحثاً عن أن يجعل من الحلم وسيلة اكتشاف، وقد وصل فى شك جنونه إلى الدرجة التى نشهد فيها «بوحاً بالحلم فى الحياة الحقيقية». ومن المدهش أن نرى بودلير يعد الحلم بدوره «لغة هيروغليفية». بيد أن نص بودلير، الذى هو بالتأكيد ليس سوى مخطط (جمل إيجازية،إشارات مقطعة)، يدهشنى بإيقاعه الخاص جداً، وانطلاقته المفاجئة، اللاهثة، القريبة بعض الشئ من أسلوب المذكرات الخاصة أكثر من أسلوب قصائد النثر، وأيضاً بطابع رؤيته. إن تلك الهندسة المعمارية الخلابة، وتلك الأسس،... كل هذا ــ وكذلك عدم استقرار الأبنية وهذه الشقوق والتصدعات والانهيار الوشيك ــ سوف يتخذ له روحاً وجسداً ويكتسب وجوداً أدبياً خاصاً : والاسم الذى نقرؤه بين سطور هذه الصفحة البودليرية هو اسم آرتير رامبو.

من المؤكد أن ليس هناك من علاقة مشتركة بين قصيدة النثر

لبودلير وقصيدة النثر لرامبو؛ ولكن بين بودلير ورامبو علاقة روحية تجعل منهما، كما قلت، «منارين» للشعر الجديد وتفسر كيف أن رامبو يرى في بودلير «أول عرافة، وملك الشعراء، وإلهاً حقيقياً». «إن تلك العملية السحرية، التي يصبح الشعر فيها وسيلة للحصول على جانب من الحقيقة الخفية الجوهرية التي تفلت من الذكاء الاستدلالي قد نجح فيها بودلير في قصائده الشعرية أكثر مما لو كان ذلك في «ضجر باريس»؛ وعلى العكس،لن يتوصل رامبو إلى ذلك حقاً إلا في قصائد النثر الموسومة «الإشراقات».

الفصل الثانى

رامبو وخلق لغة شعرية جديدة

يحتل رامبو فى تاريخ قصيدة النثر مكانة راجحة، مركزية ولا تعوض وذلك لسببين: أولا لأنه أول من أشار بقوة إلى العلاقة الضرورية بين الصيغة الشعرية الجديدة وذلك البحث عن المجهول الذى جعل من الشعر الحديث محاولة ميتافيزيقية أكثر من كونه شكلا فنيا؛ ثم لأنه، بعدما ربط المثال بالمفهوم، أراد أن يصبح هو نفسه «سارق نار» وأعطى نموذج قصيدة النثر الأصلية تماماً من حيث المفهوم والتقنية، ومارس تأثيره فى الشعر اللاحق كله، هذا التأثير الذى لايبدو عليه أنه على وشك أن ينطفىء. (...) هناك بالتأكيد أسطورة رامبو (...) وما لايمكن نقضه هو الاتجاه الجديد الذى طبعه رامبو للشعر، وكذلك جمال وأهمية اللغة الشعرية الجديدة التى خلقها هذا الطفل ذو السبعة عشر تماما (...).

مهمة العراف وكشف المجهول

البحث عن لغة

كانت المرحلة الشعرية الأولى لرامبو مرحلة تقليد: تقليد غوتييه

وهيغو ودو باثقيل ودو غلاتينيى ودو موسيه... و «سارق النار» هو قبل كل شيء سارق جمل.

فهى معارضات تكاد تكون إرادية وساخرة لايبحث فيها رامبو على مايبدو عن محاكاة كتّاب هم اعجابه (إذ إننا سنراه شديدا بإزاء موسيه وآخرين غيره منذ عام ١٨٧١) قدر مايريد أن يتمرس ويرسم ثمة «نسخة سلبية» للشعر الپارناسى وهو يسخّر للقدح والكفر والدعارة ذلك الشعر التقليدى الذى خصصه الپارناسيون للجمال التشكيلى والفن الشكلى.

وترقى القطيعة مع الأشكال القديمة للشعر وكذلك الهجوم العنيف الذى شنه رامبو على من سماهم «الأدباء والنظامين» إلى رسالته الشهيرة الرائى (فى ١٥ مارس١٨٧١) وهما إذن سابقان لإقامته فى باريس. وتنحصر الثقافة الفكرية للمراهق حينذاك بقراءاته فى شارل ڤيل، فهو معجب قبل كل شيء بالشعر، بهيغو وبودلير، وربما قرأ فلاسفة وعلماء اجتماع، وقرأ هيلڤتيس وپرودون، وربما قرأ بعض المنجمين أيضا فضلا عن ميشليه فى الحد الذى كانت مكتبة شارل ڤيل تسمح له بذلك. وقد عمقت هذه القراءات صفتين أساسيتين فى شخصية رامبو: الفوضى المدمرة من جانب، وروح النظام من جانب آخر. وتلك الثنائية التى تقود رامبو أحيانا إلى أن يتمنى انفجار العالم فى «بحر من الدم والجمر» إلى إقامة مشاريع «دساتير» سياسية، تفسر أيضا الغموض الجوهرى فى شعره، والتناقض فى إنتاجه ويضع كذلك حدا للتأويلات المختلفة التى سمح بها نتاجه(...)

أما عن الطريقة فإننا نعلم أن رامبو يطلب من الشاعر أن يصبح

«رائيا» وأن يتوصل بدراسة طويلة، تنطوى على «تشوش منطقى لكل الحواس» إلى المجهول؛ وأن يكون «سارق نار»، وعندما يعود من «هناك»، عليه أن «يشعرنا باكتشافاته والإصغاء إليها». ولكن كيف نترجم هذه الرؤى فى شكل قديم، عادى، وكيف نخضع «أشياء غير مسموعة ولايمكن تسميتها» إلى قوانين القافية وعروض الشعر؟ «إن اكتشافات المجهول تتطلب أشكالا جديدة». والبيت الشعرى الذى أدعى الرومانتيكيون «تحريره» مازال يشكل عقبة وحاجزا يمنع النفس من الحديث إلى النفس: فلا مارتين هو «رائى أحيانا ولكنه مخنوق بالشكل الهرم؛ بل إن «ملك الشعراء»، بودلير، هو حبيس شكل شعرى «متدنٍ» لأنه عاش فى وسط «فنى جدا». أن على الشاعر أن يترجم رؤياه بطريقة أكثر مباشرة ودون الاكتراث بالتقاليد الأسلوبية: «فإذا كان لما يحمله من «هناك» شكل، عليه أن يعطيه شكلا؛ وإذا لم يكن له شكل، فعليه ألا يعطيه شكلا. أى أن عليه أن يجد لغة». لننتبه إلى هذه الكلمات الأخيرة، إذ لا يتعلق الأمر بالنسبة إلى الشاعر فى أن يروى ما رآه، تقريبا، كما تأتيه الكلمات؛ بل عليه على العكس أن يبذل جهدا لغويا واعيا من جانبه (...) عليه أن يرد إلى الكلمات سلطتها وقوتها الدالة وأن يجد لغة «تلخص كل شيء : العطور والأصوات والألوان». يجب أن لاننتظر من رامبو فنا شعريا، فقد يكون ذلك ضد المبدأ نفسه الذى يدعمه. وبانتظار مستقبل حالم سيكون للشاعر فيه دور من المقام الأول، فإن القاعدة الوحيدة فى الوقت الحاضر هى أن يتحرر من القواعد «الفنية» وأن يخرج من الوضع الشاق.

«لنطلب من «الشاعر» «شيئا جديدا» - أفكارا وأشكالاً». ولا يتعلق الأمر بمتابعة الأصالة بأى ثمن وإنما بإيجاد الوسائل التى سوف تسمح بنقل الرسالة المحمولة من المجهول كاملة غير منقوصة. وهذه مهمة يائسة تقريبا ورامبو شاعر بذلك! تصوروا إنسانا يشرع فى أن يدع مجموعة من العميان يحسون ما يراه، وفى أن يجعلهم «يبصرون». إن هذه المهمة هى التى تكلف بها الشاعر حينما يحاول «وهو العامل الرهيب» فى شرح ما لايمكن شرحه وتسمية «الأشياء التى لايمكن تسميتها». وهذا جهد سيتابعه رامبو لحسابه فى مرحلتين: أن يكون رائيا أولا، ليدرك المجهول؛ وأن «يجد لغة ليترجم رؤاه» بعد ذلك (...). ولما كان متمردا على العالم والمجتمع كما هما عليه (...) فهو يريد أن يكون له عالم خاص به. و «أن يهرب من الواقع». وهو الذى يجر ڤيرلين فى حياة متشردة فى انكلترا (...).

هب توصل رامبو حقا إلى المجهول؟ وهل الرؤى التى يلمح إليها فى بعض نصوص «الإشراقات» ،و «كيمياء الكلمة» هى شيء آخر غير رؤى يثيرها الكحول والحشيشة؟ يظل الجواب عن تلك الأسئلة ذاتيا... ومايمكن أن نسأله هو إلى أية درجة قد نجح رامبو فى أن يعطينا الشعور بعالم مجهول، أو بالأحرى خلق ذلك العالم الجديد بفضل «سحر» التعبير، و«السحر الإيحائى» للشعر. لانستطيع الإشارة كثيرا إلى الطريقة التى ينتقل بها رامبو من «الاستبصار» إلى «القصيدة».

الفصل الثالث

لوتريامون والشعر الجنونى

التقارب بين لوتريامون ورامبو يفرض نفسه، وقد فرض نفسه بسرعة جداً، حينما نتعمق فى هذا التقارب فإننا نذهب إلى أبعد مما يمكن أن نتصور. إذ هما شاعران شابان جدا (يبلغ ديكاس «لوتريامون» عشرين عاما ورامبو سبعة عشر عاما) جاء كلاهما إلى باريس لإنضاج نتاجه، والاثنان عنيفان. منهمكان، وذوا مزاج فوضوى؛ والاثنان يعملان على تفجير جميع الأعراف الأدبية ويلجآن إلى قصيدة النثر فى أكثر أشكالها حرّية للتعبير عن ذاتهما، والاثنان يتخليان عن ماضيهما ويودعان بسرعة جداً العمل الأدبى وداعاً ليس خلفه غير الموت (...) وما يدهش ونحن نقرأ مؤلفيهما هو أننا نرى كائنين شابين ينصبان بكل قوتهما وبيأس ضد كل ما يشكل الحياة الاجتماعية: ضد الناس وضد الحب وضد علم الأخلاق البرجوازى وضد جميع العناصر الاجتماعية؛ لقد بذلا وسائل فردية هائجة: الوحشية والسادية والحقد والتهكم والفوضوية. وتمثل أعمالهما تمرداً واسعاً لمراهقين غير مكيفين مع عالمنا، وفى الوقت نفسه، جهدا عنيفاً لأن يخلقا لهما عالما آخر بموجب مواصفاتهما.

وربما كان تيبوديه أول من أشار إلى أهمية تلك الارادة الفنية في الاستقلال الذاتي. يقول «إن «مالدورور» و «الإشراقات» هما مؤلفا مراهقين قوانينهما الأدبية من ذاتهما...»[٦٨]. وسوف أضيف إلى ذلك أن الرفض الذي يقابل به هذان المراهقان الأشكال الاعتيادية للحب يعمق الهوة أكثر بينهما وبين الناس، فشذوذهما الجنسي يفصلهما بعنف عن الحياة الاجتماعية الاعتيادية(...)

ألا نستطيع أن نستنتج من كل ذلك أن قصيدة النثر، التي أشرت إلى جوهوها الفردي والفوضوي، تمثل هنا الشكل الأدبي لتمرد مراهقين على كون يرفضان الانتماء إليه؟ وربما حصل هذا لأنهما كانا يريان الحياة بشكل يختلف عن غيرهما من معظم الناس، وأنهما كانا يبحثان عن لغة أخرى لترجمة عالمهما المختلف. وكانا يرفضان قيود بيت الشعر الاسكندري مع بقية القيود الاجتماعية التي تنحدر من مجتمع هو ليس مجتمعهما ولم يصنع لأجلهما؛ وإذا ما قبلا بالقوانين فتلك هي فقط قوانين العالم الخاص الذي كانا يعيشان فيه (...) وفي نهاية محاولتهما يجدان الصمت والموت بانتظارهما. بيد أن كليهما قد ترك من بعده أثراً وعالماً خاصاً به، باعتبارهما فنانين، من دون أن يدركا ذلك بوضوح.

هناك عالم لوتريامون كما أن هناك عالم رامبو: عالم مغلق حاول كل واحد منهما على مايبدو أن يجعله غير قابل للاختراق، ولكننا نحس، حتى وإن كان يمتنع فهمه علينا، بأن له منطقه الخاص ووحدته وقوانينه الحيوية. (...) إن «أغاني مالدورور» «آلة جهنية» حقيقية محطمة للعائلة والمجتمع، ومن الناحية الأدبية محطمة لكل أدب بما أن النتاج برمته قد عُدّ استعراضاً للطرقا المختلفة للتعبير التي

يقدمها الأدب للكاتب، ويؤول إلى رفض لكل فن أدبى. والحقيقة أنه يوجد فى «أغانى مالدورور» ثمة سخرية واسعة وتهكم دائم ـ ولاسيما فى الأغنية الأخيرة (...) وقد تحدث لوتريامون بالذات عن مؤلفه على أنه «شعر تمرد» وأحس بالزهور لأن الناس تدرسه بين الشعراء الملعونين (...) إن قراءة «أغانى مالدورور» تعطينا انطباعاً بالضجر (مماثلا للانطباع الذى نحس به عند قراءة Elizabethains الحزينة الذى يجعلنا عنفه وجنونه نعتقد بقصد مزور، فى حين أن ذلك الجو المشدود الذى تجتازه البروق، هو الجو الطبيعى بالنسبة إلى أهل ذلك العصر ...) . وينبغى على ما يبدو الذهاب إلى أبعد من هذا التناقض الظاهر إلى حد النقطة التى ينحل فيها، أى البحث عن تفسير للنتاج بإمكانه قبول الصراحة والسخرية (...)

«مالدورور، الذى هو تجسيد للشر وقوة موت، لايبحث إلا عن إلغاء كل شيء وسحقه وضربه بالألم والموت. ولكن موضوع الموت والدمار هذا يتحد بـ «حقيقة مدة زمنية متألقة، بزمن تحريض وقوة خلق شبيه بفيض الواقع»، وبهذا على وجه الخصوص ينفصل لوتريامون عن الشعراء الرومانتيكيين الذى تغنوا بـ «الضجر والآلام، والأحزان والكآبة والموت والظل والظلام»، حتى وإن كان إيحاؤه الأول متشائما وأسود، يبدو أن جنون الحدث قد اكتسح كل شيء فى قوته المتدفقة، وإن رهبه العنف والدمار التى تبعث الحياة فى الكتاب، والمدفوعة إلى حد معين، قد أصبحت مجرد متعة تصرف ونشوة حيوية (...)

لقد أصاب من وصف نتاج لوتريامون بالتحرر، لأن الشاعر تحرر بالكتابة من كل ما اضطهده فى المجتمع حتى ذلك الحين، فهو يلغى العائلة ويتنكر للأخلاق، ويلغى الضمير والأمل (غذاء الضعفاء)،

بالخيال، ربما ! ولكنه يضفى عليه قوة خلاقة. وهو من ناحية أخرى، يقود الحدث في الوقت نفسه ضد عقده الخاصة، ويطمح إلى أن يحرره بالكتابة من «ماض فتان». إن هذا الصراع الذى يدور داخل اللاشعور بين ما هو واضح ومالا يريد أن يصبح واضحاً،يقودنا من فصل إلى آخر، بتناوب «حركات تقرب وحركات تقهقر» نحو نهاية حتمية، نحو تحرر نهائي.

ونشاط النتاج هذا وواقع أنه فعل بصورة جوهرية يفسر الشكل الخاص الذى يصطنعه. إن هذه القصيدة ذات الأغانى الست تحتل بطولها، فى نوع قصيدة النثر، مكانة متميزة تماما. ولا يكون خطأ أن نعدها «رواية» يتواصل فيها الحدث. كما لا يكون خطأ أن نعدها ديوان قصائد نثرية، ومقاطع مبينة بطريقة مستقلة، تهمل وتستعيد وتحول المواضيع المختلفة بتلك الطريقة بحيث يوجد هناك فى آن واحد استمرارية من مقطع لآخر وتطور متصل من الأغنية الأولى إلى الأخيرة. وهناك فيما يتعلق بالمفهوم الشخصى للوتريامون لقصيدة النثر ثمة شيء أصيل تماماً تجدر دراسته (...) ويحتفظ عالم الرفض والدمار هذا بطعم حضور لامثيل له، إذ أن تلك «الآلة الجهنمية» الموجهة ضد الأدب تفتتح شكلا أدبيا جديداً.

وقصيدة النثر، كما أدركها لوتريامون، هى شيء جديد تماماً، تشابه القصة والقصيدة الملحمية. ويمكننا القول إن «أغانى مالدورور» تحطم الأطُر الضيقة لقصيدة النثر التى تعد نوعاً أدبياً محدداً جداً؛ ولكنه بعمله هذا يفتح لها آفاقا ما تزال مجهولة - كما سيبين المستقبل ذلك. أولا إن لوتريامون قد وضع بصورة نهائية سيطرة الدعابة فى الميدان الشعرى. ويتعلق الأمر هنا بدعابة

«سوداء» هي نشاط ذهني حقيقي. يحرر الفرد و «يفترض فلسفة بأكملها عن العالم»[٦٩] كما قال أو. جالو. وليس بوسعنا فصل هذه الدعابة عن بعض الخيال الذى يحطم الحقيقة المحيطة ويخرج أو يحول أشكالا أعطيناها نهائياً مكانة ثابتة فى سلم الكائنات، ويضع بلا انقطاع موضوع الاستفهام، القواعد الاجتماعية أو المنطقة المستقرة تماما على ما يبدو. وإذا نلاحظ أن رامبو سوف يمارس إلى حد ما تأثيراً في الاتجاه نفسه لتحطيم الأصناف الجامدة التى يطمئن لها ذهننا، فإننا نرى أن هذين الشاعرين قد أعطيا زخماً جديداً للشعر، إذ أنه سوف يشحن بكهربائية «عازلة» تفتح هزاتها فجوات واسعة فى قشرة العالم المرئية، ويعمل وميضها على أن يرينا عوالم مجهولة تحت تلك القشرة الظاهرية(...)

ويعمل هذا الشعر باتجاه التمرد والفوضوية. وباستطاعتنا أن نقول إن التأثير الأدبى للوتريامون، كى نكتفى بالحديث عنه، هو قبل كل شيء تأثير تحررى. وهكذا سيكون له فى الزمان مناطق عمل متميزة (...) إن العصور التى «تتفاعل» بملامسة لوتريامون هى عصور الفوضى والفردية المتحمسة: نهاية القرن التاسع عشر، أو الحقبة التى سوف تعقب حرب عام ١٩١٤ (...) . ولكن الوقت كان ما يزال مبكراً نحو عام ١٨٧١ كى تنتشر فى الوسط الأدبى كله هذه الرعشات الجديدة وتلك الرجات التمردية الجازعة التى تملأ قصائد لوتريامون ورامبو. فى حوالى عام ١٨٩١ فقط[٧٠] سوف تظهر «إشراقات» رامبو و«أغانى مالدورور» لوتريامون فى سماء المدرسة الرمزية لتقود بنورها الساطع الكتاب الشباب من الجيل الثانى للرمزيين فى طرقات الشعر الفوضوى. وبعدها أفل نجم

لوتريامون مؤقتا كى يظهر من جديد، ولكن بأى سطوع ! فى السماء القاتمة لما بعد الحرب كى يقود السرياليين نحو تحرير كامل للشعر. ولن يكف السرياليون عن الادعاء بأنهم من نسل لوتريامون أكثر مما لو كانوا من نسل رامبو.

الفصل الرابع

مالارميه وميتافيزيقية اللغة

هناك كثير من النقاط المشتركة بين لوتريامون ورامبو ، كما رأينا ذلك. ولكن مالارميه ينتمي إلى عائلة ذهنية أخرى: ففي حين أن الأولين يقترحان اقتحام أبواب المجهول، يدخل الأخير في مطاردة المطلق العنيد، اليائس تقريبا. ومما لاشك فيه أن الثلاثة قد أكدوا مفهوم الغموض في الشعر؛ وهذا يعود إلى أنهم حمّلوا اللغة مجهودا لا سبق له في رغبتهم «اختراع لغة» وأن يردوا إلى الكلمات كل قوتها الأصلية - وأن يردوا إلى الشعر قواه الخلاقة وقيمته الميتافيزيقية - أن طموحا مثل هذا الطموح الذي حملهم على البحث عن شيء آخر غير الأشكال الشعرية الموجودة مسبقا وكتابة قصائد نثرية، يقيم بينهم صلة لايمكن إهمالها؛ بيد أن الوسائل المستخدمة مختلفة جذريا، وقد أشير أكثر من مرة إلى المسافة بين «طريقة» رامبو وطريقة مالارميه. وينبغي أن نضيف بأنه إذا كان كل من رامبو ولوتريامون قد أنجزا نتاجهما بعزلة، ولم يمارسا إلا تأثيراً متأخراً، فإن مالارميه كان على العكس مندمجاً بالحركة الرمزية بشدة. وقد استخدمت اسمه مجموعة كاملة كإشارة تجمع؛ وكان مؤلّفه

ومواضيعه التى امتدحها البعض وسخر منها البعض الآخر بشدة، قد قدمت الكثير من الإيحاءات إلى عدد من الشعراء الشباب؛ وعلى العكس فإن جمالية مالارميه وفنه قد أفادت من النشاط الذى أظهرته الطليعة الشعرية وخاصة من الثورة الشكلية. وقد اعترف هو نفسه بأن ديوانه «Coup de Des» («مغامرة») كان من نوع المطاردات الخاصة العزيزة على عصرنا: الشعر الحر وقصيدة النثر»(...)

وقصائد مالارميه النثرية هى قبل كل شئ شواخص على هذا الطريق العسير الذى اتبعه الشاعر مدة أكثر من ثلاثين عاماً حينما كان يحاول فصل اللغة الشعرية والتعتيمية والجوهرية عن لغة كل الأيام.(...)

ويتميز نتاج مالارميه بأنه مدهش، فهو يتيح لنا فى الواقع متابعة جهود شاعر يطمح إلى مطلق اللغة ويصطدم بلا انقطاع بمقاومة تعارضه بها المادة اللغوية المستخدمة التى به حاجة ماسة إلى استخدامها. إنه صراع أزلى للشاعر مع الكلمات و «بواسطة» الكلمات. وقد قاد مالارميه هذا الصراع بوعى أكبر وبألم أكبر من غيره. وهذه هى محاولة أولى لتسمية النثر بإعطائه قوة إيحائية مجهولة حتى ذلك الحين، وقوة رقية تقريبا. ولكنها لاتتوصل إلى إنجاز مقنع. وحينذاك يعود مالارميه إلى جانب الشعر، ويربط عدة كلمات بغية أن يصهرها فى عصر شاعرى جديد كأنه «غريب عن اللغة»؛ وهو يحلم منذ أمد بعيد بنتاج مكتوب بالشعر ومرتب بتلك الطريقة بحيث تكون هناك شبكة من العلاقات الضرورية، ونظام يعكس نظام الكون، وذلك من الشعر إلى القصيدة، ومن القصيدة

إلي الكتاب. ولكن مرة أخرى أيضا يصادف الشاعر على مايبدو مقاومة عنيفة - هي مقاومة النظام الشعرى نفسه الذى تضع قوانينه أمامه مطلقاً شكلياً بحتاً، والذى لاتتناسب شكله الخطى مع التعقيد «الكونى» الذى يحلم به مالارميه. وخلال ذلك الوقت فقد توقع صيغة تنظيم لغوية أخرى: لأنه تركيب الجملة المطبق هذه المرة على الجملة، إذن على النثر كما هو الشأن على الشعر. وبنضاله ضد تركيب الجمل الشائع، وبتنظيم الكلمات داخل الجملة بموجب قوانين جديدة: فمن الممكن التغلب على السهولة وفرض نظام ذهنى يمليه على الكلمات.

إلى تلك النقطة من بحوثه يصادف مالارميه الموسيقى (ولاسيما السمفونية) من جانب ، ومحاولات الشعر الحر من جانب آخر. وسيأخذ من ذلك عناصر لتأمله ومساعيه الفنية فى آن واحد. وسوف يتجه نحو تأليف للشعر والنثر (أو للجملة إن شئت) ويحاول بتأليفه قصيدة الـ «مغامرة» سمفونيا تحقيق نظام معقد يتماسك فيه كل شيء ويكون له معنى وقيمة، وهذا جهد عظيم لايترك للمصادفة شيئا ، ويستخدم مصادر اللغة كلها، ويخلق في الوقت عينه لغة جوهرية قريبة من المطلق كما يمكن أن تكون كذلك لغة إنسانية.

وبمقدورنا مناقشة هذه المحاولة والسؤال عما إذا كانت تلك محاولة يائسة لتخطى الإمكانات الطبيعية للغة، وخاصة محاولة تطوير عدة عوامل فى آن واحد كما هو الشأن فى مقطوعة موسيقية: لأنه إذا كانت الأذن قادرة على سماع عدة أصوات فى آن معاً فإن الذهن لايستطيع متابعة أكثر من موضع واحد في وقت واحد (...) هناك كفاح ضد الانسياب الخطى للمدة الزمنية، وإغناء للأدب ببعد جديد، فضائى إن صح القول.

وينبغى أن نضيف أنه إذا كان لـ «تزامنية» الـ «مغامرة» أصداء كثيرة فى الشعر (مع «تزامنية» بارزن بالطبع، وفى بعض قصائد أبولينير وكوكتو وسوبو على سبيل المثال) فإنها لم - ولن - تمارس تأثيراً مباشرا على قصيدة النثر، لأن قصيدة النثر الحديثة قصيرة جدا بحيث لا تسمح باستخدام طريقة الانسياب التزامنى لعدة مواضيع. وهى تبدو وكأنها وميض وبناء شعرى مكثف جدا أكثر من كونها بناء فى الزمان. أية مكانة يحتل مالارميه إذن فى قصيدة النثر؟ وأى تأثير استطاع أن يمارس فى تطورها؟ لايمكن أن نعد مؤلف «مغامرة» قصيدة نثر، بيد أنه شهادة بليغة للبحوث التى أجراها الشعراء حتى ذلك الوقت لتحطيم الحاجز الذى يفصل الشعر عن النثر، وإيجاد تأليف يتناسب ومحاولاتهم الفنية «الشاملة» . ولكن مالارميه ظهر على الصعيدين الجمالى والفنى الصورى فى آن واحد أكثر عمقا وجرأة من معاصريه (...)

وفى عام ١٨٩٧، خمدت نيران الرمزية وسوف يستقبل القرن العشرين الـ «مغامرة» و يستفيد من هذا الإرث الأدبى (...) وحال ظهور قصائد مالارميه الأولى ذات الكتابة السهلة نسبيا، فإنها منحت قصيدة النثر أجنحة لتحلق بها فى أعالى الجو، فى العصر الذى كان الشعراء الشباب يبحثون فيه عن التحرر من ظلم الأشكال الكلاسيكية (...)

ولم يكن كفاح مالارميه موجها ضد فلان أو فلان ولكن ضد المصادفة أو ضد المادة إن شئت - باسم الروح «التى لاتطمح إلا إلى أن تجعل من كل شيء موسيقى».



الباب الثانى

قصيدة النثر ومشكلة الفن الشعرى

«مسعيان (اثنان) يخصان عصرنا
وعزيزان عليه : الشعر الحر
وقصيدة النثر»

مالارميه، «الموسيقى والآداب»



رأينا عبر الباب الأول عظام شعراء الرومانتيكية الثانية يقرنون البحث عن أشكال تعبيرية جديدة بمفهوم ميتافيزيقي للشعر، ويعدون قصيدة النثر (بوعى أو بدون وعى) على أنها في آن واحد تمردعلى نظام بأكمله من الأعراف الاجتماعية والفنية، وأداة «بحث روحى» لبلوغ المجهول أو المطلق. وفى العصر اللاحق، أى فى السنوات العشرين الأخيرة للقرن، سوف نرى بالتأكيد اهتمامات مماثلة ترتسم عند تلامذة بودلير ومالارميه؛ وسوف يدور الحديث اكثر من أى وقت مضى عن معنى الشعر العميق وقيمته الميتافيزيقية. وقد أعطى زخماً حاسماً وولدت حركة سوف تنتشر أمواجها على الدوام، وتكتسب قوة واتساعاً حتى أيامنا هذه. إلا أن هذا الجيل «الرمزى» كان مهتماً على ما يبدو بوجه خاص بالطابع «التقنى» و«الشكلى» للمشكلة الشعرية، وربما شهدت القليل من العصور الأدبية تكاثراً مماثلاً من الكتابات النظرية والمقالات والمقدمات والنشرات الهجائية، التى تقترح وتدرس تجديد الشكل الشعرى. هل ينبغى أن ندهش لذلك؟ فوجود الشعر الپارناسى، الذى كان يمجد الشعر الكلاسيكى وكان أسياده يعلنون بعد تيوفيل غوتيه أن :

... النتاج يصبح أجمل

إذا انبثق من شكل

متمرد على العمل(٧١)

كان يطرح مشكلة الشكل القديمة بحدة جديدة. لنكف إذن عن الدهشة إذا ما وجدت روح التمرد عند الرمزيين تعبيرها فى الاحتجاج على القيود الشكلية أولاً، وعلى متطلبات فن النظم الكلاسيكى ثانياً، وهو احتجاج باسم «الإيقاع»، ضد «البحر الشعرى» .

وكما هو الشأن فى فجر الرومانتيكية، فإن القصيدة النثر تمثل آنذاك أحد أشكال ردود الفعل على المبادئ المستبدة، وبحثاً عن «الحرية فى الأدب» (كما كان يقول ڤكتور هيغو). وكما هو الشأن كذلك فى العصر الرومانتيكى، نلاحظ ما هو أكثر من ذلك، إن هناك ترددأ بين طريقين ممكنين : الاحتفاظ ببيت الشعر على إنه شكل شعرى، ولكن بتخليصه من كل متطلبات العروض والأوزان، أو إهمال بيت الشعر بحزم لمصلحة النثر. وهذه المرة أيضاً، فإن تحرير بيت الشعر (الكامل والنهائى من الآن فصاعداً) سوف يقود أصحاب الشعر الحر إلى إهمال قصيدة النثر. ولكن قصيدة النثر سوف تتخلص بشدة من المساعى الشكلية البحت التى كانت تصيبها بالفقر، وتجد ثانية نحو نهاية القرن «فوضوية» وحيوية تمهدان لفتوحات شعرية جديدة. إن أكثر الأشكال المختلفة التى شهدت ميلادها تلك الحقبة القصيرة من النثر الشعرى إلى قصيدة النثر وإلى الشعر الحر، مروراً بالعديد من القنوات الأخرى، هى فضلاً عن ذلك مفيدة بقدر ما تسمح فيه باستخلاص القوانين الخاصة بقصيدة النثر على نحو أفضل، ورؤية ما يميزها من الأشكال المقاربة جداً أحياناً. ونستطيع فى نهاية تلك الفترة أن ندرك على نحو أفضل ما يشكل ماهية النوع ـ وذلك بفضل النماذج الصارخة لقصيدة النثر التى كتبها رامبو، من ناحية، والتعليم الذى يستخلص من المحاولات الرمزية العديدة من ناحية أخرى. وسوف يكون بمستطاع القرن العشرين الاستفادة من ذلك التعليم المزدوج(. . .)

الفصل الأول

من بودلير إلى الرمزية

١ ـ الپارناس وقصيدة النثر "الفنية"

لو درسنا تأريخ فن نظم الشعر الفرنسي للمسنا بوضوح عمل التقويض الذى قام به طوال القرن التاسع عشر كتّاب تابعوا عملية التحرر الرومانتيكية. وكانت ضربات الكبش الهيغولى قد هزت أركان الشعر الكلاسيكى العظيم، فوجد نفسه مهدداً من جميع الجهات فى آن واحد. فمن جانب الشعراء، ها هو ذا «الشعر المنثور» لسانت ـ بيف وبودلير، كى نكتفى بذكرهما، حيث يختفى فيه التقطيع والتضمين المنتظم، وحيث المقطع الممتد بمساحات واسعة تغطى الفصل ببيت الشعر الاسكندرى وتخلق «إيقاعاً نثرياً». ومن جانب الناثرين، فها هو ذا النثر الشعرى لنيرڤال الذى يرمى، على العكس، إلى أن يحلق فى سماء الشعر على أجنحة الإيحاء والإيقاع؛ وأخيراً نجد قصيدة النثر حيث تلتقى جهود أعظم الشعراء من أجل خلق لغة شعرية جديدة. الشعر المنثور والنثر الشعرى وقصيدة النثر هى ردود فعل لطغيان الشعر الكلاسيكى والأشكال الثابتة؛ وهى جهود ترمى إلى أشكال أكثر مرونة وتنوعاً واستعداداً

لترجمة جميع خفايا وتناقضات الحساسية الحديثة. إن بودلير خير من عبّر عن تلك الرغبة فى خلق شعر حديث، «موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، مرن وحاد كى يتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال، ورجفات الضمير»[٧٢] لذا ينبغي ألا نُدهش لرؤية الرمزيين وهم يدّعون أنهم من نسل بودلير، إذ أن قصائد «ضجر باريس» القصيرة هى أساس الموجة الجديدة للهجوم الذى سوف يكتسح نهائياً قلعة الشعر الكلاسيكى بعد عام ١٨٨٠. إلا أن تلك الحركة التحررية العظيمة، التى سوف تنتهى بدك آخر معاقل الكلاسيكية، قد شهدت زمناً من التوقف ـ بل عودة إلى الوراء تميزت فى رجوع البارناس إلى التقاليد القديمة بدءاً من عام ١٨٦٦. وقد وجدت حركة تحرير الشكل نفسها أمام مقاومة عنيفة: هل تجد قصيدة النثر نفسها متعثرة بالنتيجة؟ فى الواقع أن بانفيل حينما أصدر عام ١٨٧٢ كتابه الموسوم «مقالة قصيرة فى الشعر الفرنسي» (حيث يمكن أن نجد واحداً من فنون الشعر البارناسية، فهو ينطلق من تعريفه القصيدة إذ يقول : القصيدة «هى ما تم عمله ولم يبق مجال لزيادة»، لينكر على قصيدة النثر أية إمكانية فى الوجود، «على الرغم من «تليماك» فنيلون، وقصائد شارل بودلير النثرية الرائعة، وقصيدة لوى بيرتران «غاسبار الليل»[٧٣]. ونتعرف هنا على النظرية البارناسية للقصيدة المرمرية، والنظام المغلق، التى يجب أن يكون تعبيرها، على حد تعبير بانفيل، «منطلقاً، وكاملاً ونهائياً للغاية بحيث لا يمكن للمرء أن يقوم بأى تغيير فى ذلك»، والذى يتناقض مع فكرة الشعر الأكثر انفتاحاً الذى طمحت إليه قصيدة النثر فى أغلب الأحيان. وسألفت النظر هنا إلى واقع مدهش ومتناقض، على

مايبدو، هو آن الپارناسيين قد استسلموا لمحاولات قصيدة النثر قبل الرمزيين كثيراً. هل ينبغي أن نرى في ذلك تناقضاً داخلياً؟ لنقل بالأحرى أن الپارناسيين قد ظنوا، على العكس من رأى بانڤيل، أن من الممكن إعطاء النثر إيقاعاً وتناسقاً وصرامة شبيهة بإيقاع الشعر وتناسقه وصرامته؛ لقد آمنوا بإمكان صياغة النثر، مثل الشعر، في قصائد أجيد وصفها، كل كلمة فيها راسخة. إنها عودة كما سنرى لجنس قصيدة النثر «الفنية» التي أعطى الوزيوس بيرتران صياغتها وآثارها الخالدة.

كل شئ يشير، في الواقع، الى أن «غاسبار الليل» كان قدوة للپارناسيين، وأنهم أعجبوا أيما إعجاب بالصفات التشكيلية والشكلية لتلك القطع النثرية القصيرة،المحكمة البناء،الجيدة الإيقاع، الواضحة الحدود، الخلابة.

بل إننا نعد بارناسيا قبل ميلاد البارناس شعر بيرتران «اللاشخصي» نسبياً وقد غابت عنه الغنائية.

ومما لاريب فيه أن المحاولات الپارناسية التي تمت إثر بيرتران تفوق ما كان لقصائد النثر التي ولدت منها أهمية وعددا بسبب الميول التي مثلتها والمفهومات التي وضحتها (...)

وحينما نتصفح المجلات الپارناسية نرى أن هناك اتجاهين جوهريين يرتسمان في قصيدة النثر الپارناسية، كما سارا بعد الوزيوس بيرتران وبتأثيره وهما: الاتجاه الذى يقترب من الرسم، والاتجاه الذى يقترب من الشكلية.

أما الاتجاهات المقاربة للرسم والوصف فليس فيها ما يدهشنا عند الپارناسيين، فكما كان بيرتران يؤلف «غاسبار»كان الپارناس يبحث عن منافسة الرسم نثرا أو شعرا (...)

أما الاتجاه الثانى (الشكلى) ،الملحوظ جداً فى جميع قصائد النثر تلك،فسببه الرغبة فى إيجاد طرق صورية تسمح للنثر بمنافسة الشعر كالمقطع، واللازمات، والإعادات،وكل ذلك يرمى إلى أن يضع النثر فى شكل من الأشكال، ويعطيه إيقاعاً ملحوظا جدا وهندسة محكمة. وينبغى أن نصر هنا، مرة أخرى على تأثير الترجمات. فالپارناسيون لاينسون أن قطع بيرتران هى بالادات نثرية حقيقية،وأنهم أنفسهم استطاعوا قراءة ترجمات العديد من البالادات الألمانية(٧٤)، والأغانى الشعبية والقصائد الفارسية. وقد كتبت كلها بمقاطع نثرية موقّعة(...)

وهكذا نرى، مرة أخرى، تجدد التطور الذى يقود إلى قصيدة النثر عن طريق الترجمة. إن الترجمة الحرة تغرى شعراء عام ١٨٧٠ على نحو لا يقاوم، كما هو فعلها فى شعراء ما قبل الرومانتيكية عام ١٨٢٠ (...)

نستخلص من ذلك أننا نجد فى قصيدة النثر البارناسية جميع مخاطر نظام افتتحه بيرتران : إنها أخطار الفن الشكلى نفسها، ذاك الذى ساد فى نظم الشعر وفى الموسيقى. والهيكل الشكلى هو الذى يتحكم بالأديب فإذا لم يتناسب معه التطور العضوى لجسم حى (فكرة شاعرية أوموسيقية) فإنه أما أن يخاطر ببتر هذا العضو، أو أنه يعمل للفكرة الفقيرة القصيرة منه «حشوة» بطرق اصطناعية بحت.

وندرك – حينئذ – أن الأدباء قد ملوا سريعاً تلك الأطر الضيقة وجاءوا يبحثون لدى بودلير عن سر شكل أكثر مرونة .

٢- أثر بودلير
أولى المحاولات لتلطيف الشكل
(شارل كرو، وفيلييه دوليل آدام)

بوسعنا أن نرى فى مقدمة «ضجر باريس» نقطة انطلاق تطور ستقود إلى الشعر الحر .كما أن تأثير بودلير الذى بدأ بالظهور منذ عام ١٨٦٢ (فى مالارميه على سبيل المثال) بعد نشر أولى قصائد النثر فى صحيفة «لاپريس» سوف يأخذ بالازدياد إثر نشر «ضجر باريس» بعد وفاة الكاتب عام ١٨٦٩ .

وسوف يذكر ر.دو سوزا عام ١٩١٢ أن الاصطلاحات الفنية للرمزيين كانت محكومة كلياً بقوله:«من منا لم يحلم فى أيام طموحاته بأعجوبة نثر شعرى وموسيقى بلا إيقاع ولاقافية ... »

إلا أن البحث عن شكل موسيقى سوف يوجه الشعراء أولا إلى جانب قصيدة النثر، فى عصر لم يفكر فيه المرء بعد بتحويل فن الشعر. وكان ڤيرلين، على سبيل المثال، الپارناسى فى بداياته، والذى لن يجد صيغته فى النظم الشعرى «المرن» إلا فى عام ١٨٧٣ ، كان من أوائل من التزموا طريق قصيدة النثر البودليرية.

وسوف ينشر منذ عام ١٨٦٧ فى «مجلة الآداب والفنون» قصيدة «Nevermore»التى تصف «الحانة المتواضعة للأيام الخوالى» ببوح ودود. إن هذه القطعة المكتوبة بانفعال ويسر، سوف تظهر ثانية فى مختلف المجلات قبل أن تنشر فى «مذكرات أرمل» عام ١٨٨٦ بعنوان «فى الريف». كما ترقى إلى عام ١٨٦٧ أيضا قصيدتا «وتد» و «ملاريا» وهما أكثر قطع فيرلين إتقانا و«بودليرية». إن

تزويق الجملة واختيار الصور وتذوق الكائنات والأشياء في افولها، كلها تذكر ببودلير في استعادته «ظهيرة من شهر أيلول، حارة وحزينة، ناثرة حزنها الأصفر على الخمول الأصهب لمنظر تضج فاتر» ولاستعادته «نقاهة» خريفية :

«إلا أن الفاتنة النحيفة حاملة قلبى الضعيف وفكرتى المتآمرة فى طيات برنسها الطويل، وعبر رائحة الفواكه الناضجة والزهور الذابلة»(٧٦)

إن قصائد النثر التى نشرت عام ١٨٧٠ فى مجلة« لاپارودى» ترينا طابعاً آخر للإيحاء البودليرى لڤيرلين : إنه الإيحاء الباريسى، وتصورات متنزه متسكع فى مدينة كبيرة يكتشف منها الملامح التى يرثى لها أو القذرة، أو المضحكة، أو المرعبة على نحو غريب. وهو وصف لعرض أختام وتأمل فى «نبات ذى سحنة رديئة»، «يرتجف مع ريح المدن القارسة» على قبعة العمال(٧٧)، وهو لوحة حزينة لألم شديد «قذر على نحو غريب» يتخذ شكلاً غير مألوف، غريب ومضحك فى آن معاً، ومما لا شك فيه أن جميع هذه اللوحات ليس لها المعنى الدفين والقوة الساخرة أو الغنائية التى يمنحها إياها بودلير أحياناً. لكنه العِرق الحضرى الحديث نفسه الذى يستغله ڤيرلين وهو يعلق بدوره «فكرَه الرابسودى على كل حادثة من تنزهاته».

وسوف ينضب ذلك العرق بالنسبة إلى ڤيرلين بعد الكومونة ووصول رامبو. ولن يعود إلى قصيدة النثر إلا بعد عام ١٨٨٢.

ومنذ عام ١٨٦٧، كانت «مجلة الآداب والفنون» تستقبل «Nevermore» لأنه كان بمستطاع المرء أن يقرأ، حتى فى المجلات ذات الميول الپارناسية، قصائد ذات شكل أكثر مرونة وذات إيحاء أكثر ذاتية من البالاد أو الأغانى ذات المقاطع (. . .).

ومما يجدر الإشارة إليه أخيراً أنه نحو عام ١٨٨٣، كانت المجموعة التى يختمر فيها الاضطراب الثورى والاستخفاف بالأعراف، والحقد على البرجوازى، والتمرد على الأشكال الشعرية الكلاسيكية (أى ڤيرلين ورامبو وكوران وشارل كرو الذين كانوا يؤلفون آنذاك معارضات وقحة) كانت تلك المجموعة منقادة إلى التيار نفسه باتجاه قصيدة النثر. وقد عمل نجاح رامبو الباهر على نسيان المحاولات التى قام بها أصدقاؤه فى الاتجاه نفسه بحثاً عن صيغة شعرية جديدة. ولكن ينبغى مع ذلك أن نذكر أنه عام ١٨٧٢، كانت مجلة (الرنيسانس) قد نشرت لشارل كرو ثلاث قطع هى فى آن معاً بودليرية وشخصية جداً : «الأثاث»، و«غزلية»، و«مسليّة» التى سوف توجد عام ١٨٧٣ فى فانتازيات بالنثر تختتم ديوان Coffret de Santal.

الفصل الثانى

ميلاد الرمزية (١٨٨٠ - ١٨٨٦)

١ ـ الموجة الجديدة للهجوم على الشعر الكلاسيكى اتجاهات الجيل الشاب وأساتذته

لقد شبَّ الجيل الذى خرج من المراهقة ما بين عام ١٨٨٠ و١٨٨٥ فى المرارة والهزيمة وصخب الثورة. وانهارت من حوله القيم كلها، ولم يعد يؤمن بالجمهورية المهانة المستضعفة ولا بالفعل التافه الخالى من المثل، ولا بالأساتذة الذين بجّلهم الجيل السابق ولكنهم ما عادوا يلبون حاجاته. كتب أو. رينو يقول : «كانت مصائب عام ١٨٧٠ قد حفرت هوة عميقة بين الآباء والأبناء»[٧٨]

وفى الأدب، كما هو الشأن فى أى مجال آخر، يكفر الأبناء بما عبده الآباء. كتب بوازا يقول : «لم يعد هؤلاء الشباب يعترفون بطريقتهم فى تحسس كتب الپارناسيين والطبيعيين ...»[٧٩] ومنذ عام ١٨٧٢ رأينا شعراء الـ Album Zutique يقلدون بوقاحة «أساتذة» الفن الپارناسي. وسوف يرفض الشباب نحو عام ١٨٨٠ دفعة واحدة ما خلّفه له أدب السنوات السابقة من صيغ فى التفكير والكتابة.

لقد ولدت الرمزية من انطواء الفرد على عالمه الداخلى ومن رد فعل عنيف لكل ما تقدم (الغنى والجمال التشكيلى، وحب النظام والصفاء). ولم يكن بمستطاعها الاحتفاظ بـ «الشعر الجميل» و«القافية الغنية» ولا باهتمامات الپارناسى الأخرى. لنسأل أولئك الذين شاركوا فى الحركة : يقول هـ. دورينييه فى حوالى عام ١٨٨٥ إن الفن الپارناسى «ما عاد يستجيب للطموحات الخفية للشباب الأدبى آنذاك». ويفسر لنا بوازا السبب قائلاً إن الرمزية «كانت تمثل دخول الحلم فى الأدب على وجه الخصوص، وهى العودة إلى النظرة من الخارج إلى الداخل، وتأمل انعكاس الأشياء فينا كما ننظر ذلك فى ماء راكد، وأذننا تصغى لموسيقى فريدة تصعد منا وتختلف إيقاعاتها على نحو غريب من إيقاعات الپارناسيين المعتادة التى كانت تبدو لنا منتظمة كمارشات عسكرية لأنها جيدة الوزن.

مع هذا التجديد فى الحساسية الشعرية وجب، إذن أن يتناسب تجديد فى اللغة الشعرية. ومن المدهش أن نرى ظهور فكرة التطور الضرورى للشكل فى حوالى عام ١٨٨٠ عند منظِّرى فن النظم الشعرى. وسوف تبيّن بعض الأمارات بهذا الخصوص كيف ستبدأ حركة واسعة من أجل شكل «حديث وحر». ومنذ عام ١٨٧٩، كتب غاستون پارى فى «رومانيا» هذه الأسطر التنبؤية التى يقول فيها : «إن فننا فى النظم الشعرى الذى يعتمد على تلفظ القرن السادس عشر قد تحجر الآن، وأصبح رتيباً للغاية، كما أنه يبالغ فى بعض أخطائه فى كل يوم يريد فيه أن يطور بعضاً من مزاياه. ويستخدم شعراؤنا الأداة القديمة من دون شعورهم بأنهم إنما يعزفون على أكثر

من وتر ميت، وبذلك فهم يحرمون أنفسهم من ائتلافات قد يستطيعون الحصول عليها من غير عناء. إنهم فزعون جداً وقليلو الاطلاع على وجه الخصوص كي يحاولوا تجديد الأداة. وقد يخشون كسرها. ويصرخ أكثرهم مهارة قائلاً:

عمل الربابة آخرون، وأنا أخضع لقانونهم.

ولن يضطروا إلى الخروج من حلمهم وإلى أن يردوا إلى اللغة الفرنسية فن نظم شعرى حى، متناسق حر إلاّ حينما تصبح الربابة خرساء تماماً تحت أصابعهم وحين تخصص يد جريئة ماهرة أداة جديدة للنبرة الشعبية»[٨٠].

ومما لا ريب فيه أنهم لم يجدوا «الأداة» آنذاك، كما أن «الشعر الحر» الوحيد الذى يتحدثون عنه هو شعر لافونتين وموليير. وهذا الشعر ببحوره المتغيرة هو رمز الحرية (النسبية) المفقودة ، التى يسعى المرء لإيجادها. وهكذا نرى لوغوڤيه فى هذه الأبيات العذبة التى تقول :

«عليَّ كتمان ذلك، وعليك أن تقوله لى
ومع هذا فعليَّ أن أقوله لك»

يبين أن التلقائية وجمال الاعتراف يتعلقان بحرية البحر (...)

٢ ــ أصحاب حركة "الانحطاط" [٨١]

الـ «Vogue» وتأثير رامبو

لقد كُتب على الشعر الفتي أن يمر نحو عام ١٨٨٥ - ١٨٨٦ بعصبة «الانحطاط» قبل أن يدرك مطامحه بوضوح وسواء أتعلق

الأمر بالتعبير أم بمفهوم الفن الشعرى، فإن حركة «الانحطاط» ـ التى كانت وقتية جداً وعابرة ـ قد مهدت الطرق نحو الرمزية.

لقد أحس أصحاب تلك الحركة بأن اللغة الشعرية يجب أن تكون مختلفة عن اللغة الدارجة، وعن اللغة المكلفة عادة بالتعبير عن الأفكار أو الوقائع ـ وإن الفرق، فى الشعر، يجب ألاّ يتأتى من استعمال الشكل المقفى فحسب. ولكنهم بحثوا (عبثاً فى الغالب) عن خلق شعر إيحائى، عملاً بالانفعال والموسيقى بوسائل خارجية جداً ومصطنعة للغاية، كاستخدام مفردات «منحطة» إلى حد الغرابة، واللجوء إلى «ديكور وقت الأصيل، وخيال مضجر ، ومنتزهات فى الخريف». أما الرمزيون فإنهم سوف يفهمون ضرورة إصلاح أعمق وأشمل. ففى الوقت الذى يجتهدون فيه «بعزل الشعر نهائياً عن أى معنى آخر غيره»، فإنهم سيحاولون تطهير اللغة الشعرية وإغنا ءها معاً، كما أنهم سيحاولون الاستفادة على نحو أفضل من أسلافهم من كل الوسائل الصوتية والإيقاعية للغة الفرنسية. وسوف يكتب فيليه غريفان فيما بعد قائلاً إنه «نتيجة لمفهوم الرمزيين العالى لفن الشاعر، فإن أفضلهم كان يتفحص وسائل اللغة نفسها نقدياً ويتناول دراسة تلك الإمكانات الموسيقية تجريبياً، فى نفس الوقت الذى كانوا يقيمون فيه فلسفة للحياة وعلماً فكرياً للأخلاق».

٣ ـ ميلاد المدرسة الرمزية

تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر

يوم ١٨ أيلول من عام ١٨٨٦، أعلن مورياس فى صحيفة الفيغارو، بمصطلحات براقة وصاخبة، ميلاد المدرسة الجديدة، التى

كان يعد نفسه أبرز ممثليها. وبعد أن عرّف مورياس السمة الجوهرية للفن الرمزي، في ذلك البيان الذي يُعد «التعميد الحقيقي الرسمي للرمزية»، طالب للشعر الجديد بحرية أكثر في الإيقاع، و«وبعدم تحديد المفهوم». (...) ثم أضاف مورياس، في معرض حديثه عن الرواية والحكاية والقصة القصيرة، أن النثر «يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر». ومع إنه لم يقصد بذلك (وتلك هي إحدى نقاط ضعف ذلك «البيان» الذي كان يدّعي إيجاز مذهب المدرسة الجديدة) الشعر الحر أو قصيدة النثر،فإن الشعر، اعتباراً من عام ١٨٨٦، لم يعد مرتبطاً، على ما هو مفهوم، بأي شكل ثابت، وإن بوسعه أن يجد تعبيره في النثر وفي الشعر على حد سواء. وسوف نتحقق من ذلك بقراءة التوضيح الذي نشره پول آدام (موضع ثقة مورياس) على السخرية التي استقبل بها بيان مورياس (...) لقد نشر ذلك المقال عن «الصحافة والرمزية» يوم ٧ تشرين الأول في العدد الأول من مجلة «موسامبولست»[٨٢]. ولكي يسوغ آدام الأسلوب الرمزي فإنه لم يستشهد ببيت من الشعر وإنما استشهد بجملة نثرية أخذها من «شاي عند ميرندا»(...).

«إنها الليلة الشتوية، ببخارها وسباتها اللذيذ»(...) وتنطبق - إذاً - المبادئ الأسلوبية التي يربطها بهذا المثال على لغة النثر كما تنطبق على لغة الشعر . إنها «البحث عن الكلمة الدقيقة التي سوف تجمع، تحت شكلها الوحيد، مادة جملتين أو ثلاث جمل راهنة»(إنها التركيز الذي سبق أن طالب به هويسمان في مجلة «بالمقلوب» لقصيدة النثر؛ وهي استخدام الإيقاع والرنين المناسب للفكرة - يقول پول آدام : «ينبغي توقيع الجملة بموجب انطلاقة الفكرة، واستخدام

رنة معينة لذلك الإحساس، والنغمة الفلانية لإحساس آخر؛ ومنع الأصوات التى تتكرر من دون تناسق مرغوب فيه؛ وذكر فكرة مفسّرة بمفردات ذات قيمة أخرى ولكنها تشبه التعبير الأول بسجعها». كل هذا له دلالته ومعناه، فقبل كل شئ هى اهتمامات «موسيقية» للمجموعة التى تدور فى فلك خان وموريا‌س؛ ثم الأهمية التى يتخذها النثر أمام بيت الشعر القديم الذى فقد مكانته ولم يعد أكثر من صيغة من صيغ النشاط الشعرى ومنها الشعر الحر وقصيدة النثر وشرع الناس يبحثون عن «جمل» وليس عن أبيات شعرية، وعن «سجع» وليس عن قافية. وسوف يطبق پول آدام نظرياته على النثر فى مخططاته الباريسية التى هى دراسات حقيقية عن الأسلوب والإيقاع. وهو فى وصفه لقطار بطئ، على سبيل المثال، يرى إيقاع الجملة الأولى هزة مفاجئة، وتفسر تكرارات الجملة الثانية هزة متناسقة ومنتظمة :

«على الأرضية، السيد الذى يدخن، والمرأة التى تبكى، والفتى الذى يقرأ، والبنت الصغيرة التى تمخط ـ يتأرجحون. وفى الزجاجات تمر باريس سمراء، ذهبية، تمر باريس من عجلات تتحرك، تمر باريس من سماء سوداء»[٨٣] (. . .)

وكان الشعر منذ منتصف عام ١٨٨٦ إذن يتمتع بثلاثة أشكال مختلفة، ثلاثة «مفاتيح» إن شئت : الشعر التقليدى، الذى يمثله مالارميه على وجه الخصوص فإننا نستطيع استخدامه استخداماً مدروساً؛ وقصيدة النثر التى يفهمها الرمزيون عادة على أنها نثر موسيقى، موقع ومسجع، قابلة لأن تذوب فى نثر سريع أو أنها،

على العكس، تضغط إلى حد الشعر بلعبة ملحوظة من الإشارات أو الرنين؛ والشعر الحر، الذى عرّفه غ . خان على أنه وحدة شكلية تتناسب مع وحدة فكرية، وهو «أقصر جزء ممكن يبين توقفاً للصوت وتوقفاً للمعنى»[٨٤]، هو الشعر المتحرر من القافية والوزن ليعبر عن «الإيقاع الشخصى» للشاعر.

غلبت هذه الأشكال الثلاثة على أصحاب الشعر الحر، وهم فى محاولاتهم الأولى، إما لأنهم مازالوا يتخبطون بينها، أو لرغبة فى التركيب أو لرغبة فى الوصول إلى «فن شامل».

الفصل الثالث

قصيدة النثر والشعر الحر

جمالية قصيدة النثر

قد يبدو باطلاً تماماً أن نتحدث عن «جمالية» نوع يرفض كل تحديد «مسبق»، ويمقت أكثر ما يمقت أن يقعّد ويصنف ويخضع لمعايير جمالية أو غير جمالية. فهو نوع متحرك ، هيولى غيّر تطوراً فى معناه وبنيته تغييراً عميقاً، تبعاً للعصور. لقد قلت فى «مقدمتى» كم حاول المرء أن يخص هذا النوع بالتعاريف المختلفة، بل المتناقضة، وفى عزمه الوصول أحياناً إلى نتيجة تقرر أن نوعاً من هذا القبيل غير قابل للتعريف. ولكنى أشرت منذ تلك اللحظة إلى أن أرفض تلك المعايير المألوفة، وذلك الجهد للهرب من القواعد، وقطع الصلة مع أية لغة شعرية معروفة، كانت سلفاً علامات مميزة؛ وأشرت كذلك إلى علاقة المتطلبات المتباينة والتناقضات التى كانت فى صلب قصيدة النثر، لتكون سبب وجودها ومصدر خطرها الدائم فى آن معاً وبينت كذلك الصراع بين حرية النثر والصرامة المنظمة للقصيدة، وبين الفوضى المدمرة والفن للأشكال، وبين الرغبة فى

الهرب من اللغة وضرورة استخدام اللغة. ويمكن أن نعد جميع محاولات قصيدة النثر التي رأيناها (والتى سوف نراها) محاولات في اتجاهات مختلفة لحل المشكلة نفسها، والوصول إلى تركيب جدلي تطالب به الروح الشاعرية الجديدة للجمع بين تحطيم الشكل وخلق الشكل في وقت واحد. ولقد وصلنا الآن إلى موقع مركزى يسيطر به المرء وراء الرمزية على المحاولة الميتافيزيقية العظيمة لبودلير ولوتريامون ورامبو ومالارميه من أجل «خلق» لغة وإيجاد وسيلة للوصول إلى المجهول والمطلق في قصيدة النثر. ونرى منه ظهور أشكال تمرد ومحاولات تحرر أكثر جرأة أيضا في النصف الأول من القرن العشرين؛ وإذا وضعت الرمزية في المرتبة الأولى «الشكل» الشعري، ومسألة العلاقات بين النثر والشعر، فذلك للأهمية التى خصت بها البحوث الفنية والنظريات الجمالية. وسوف يكون من الأيسر علينا استخلاص العلامات الفارقة لقصيدة النثر من النثر الموزون ومن الشعر الحر. ويمكننا أن نسعى حاليا إذن إلى فهم واستيعاب قصيدة النثر في مبدئها وأشكالها الجوهرية بالاستناد إلى النتاجات والميول التى تغذيها والنظريات التى تدعمها. وسوف تكمن المرحلة الأولى (وهى سلبية إن صح القول) في تمييز قصيدة النثر من الأشكال التي قد يميل المرء إلى خلطها بها، كالشعر الحر أو النثر الموقع، وفي عدها «نوعا» متميزا. وسوف يتعلق الأمر، في المرحلة الثانية، ببيان المتطلبات الجوهرية - الجمالية والروحية - التى ولدت منها قصيدة النثر عبر الأشكال المختلفة التى اتخذتها تبعا للعصور والأفراد، وفهم الحركة المزدوجة من الداخل ثانية، تلك الحركة التى تكمن في وجود ثنائي من القوى المتناقضة التى تمنح هذا النوع

حيويته وأصالته وربما نرى على نحو أفضل تبلور فكرة قصيدة النثر شكلا «حديثا» للشعر، وشكلا فنيا فى الوقت نفسه للنزاع الأزلى بين النظام والحرية فى مبدئه المزدوج.

١ – قصيدة النثر والنظريات الرمزية

كانت المدرسة الرمزية تربط ربطا وثيقا بين المسائل التى طرحتها قصيدة النثر و النثر الموزون والشعر الحر – ورأينا الرمزيين يتوصلون إلى الشعر الحر عبر قصيدة النثر والنثر الموقع. ويتيح هذا الموقع، بل يتطلب مقابلة الأشكال الثلاثة مع بعضها مقابلة تسمح بتوضيح أفضل.

لقد كسح الرمزيون الفنون الشعرية فى الواقع وبحماسة بالغة، كما جددوا فكرة الشكل فى الشعر، ووهبوا الدور الجوهرى لـلـ «إيقاع» الذى أهمل طويلا، على حساب «البحر» الطاغى؛ ولكنهم كانوا فى وثبتهم الثورية ينقادون أحيانا إلى مقابلات موجزة، وإلى نظريات مطلقة جدا حتى يوشك أن يؤدى ذلك إلى لبس فى الأفكار. وكثيرا ما وجدت قصيدة النثر التى اشتد الحديث عنها حوالى عام ١٨٨٦، نفسها متنكرة بطريقة غريبة. وقد تم الخلط عادة بينها وبين النثر الموقع (إن ما يسميه الرمزيون «قصيدة نثر» هو، كما رأينا فى أغلب الأحيان، النثر الموقع أوبالأحرى النثر الإيقاعى)[٨٥].

لنستمع إلى نثر منظم إيقاعى يستخدم، مثل الشعر، لعبة متغيرة من النبرات والمؤثرات الصوتية كالتكرار والمجانسات الصوتية والسجع. ولكن هذا النثر الموقع موضوع بدوره فى مكان من سلم يتدرج من النثر إلى الشعر العروضى (مرورا بالآية والشعر الحر)دون

قطع، فرب قائل يقول إن ما بين النثر والشعر فرقاً فى الدرجة لا فى الطبيعة. وهكذا نصل إلى تأكيد العنصر الوزنى لأنه صار جازما، وإلى وضع جميع الأشكال على صعيد واحد.

وإلى إنكار مفهوم وحدة «النوع» كليا.

ويصبح إذن من الضرورى، إذا ما أردنا تفادى الخلط بالأفكار والكلمات، توضيح الأشياء وتحديد قصيدة النثر على أنها نوع متميز ببيان ما يأتى:

إن النثر الموقع الذى تستخدمه قصيدة النثر متميز عن الشعر الحر وذو طبيعة مختلفة.

- قصيدة النثر المكتوبة بالنثر الموقع تتميز عن النثر الموقع تمايز القطعة الموسيقية عن الكتابة الطباقية، لأنها - أى قصيدة النثر - تفرض على ذلك النثر الموقع تنظيما شكليا، وبناء عاما ليكون من ذلك وحدة واحدة و«كيانا» فنيا.

١- قصيدة النثر والشعر الحر

من لم يسمع التأكيد أن «الشعر الحر هو شئ من النثر»[٨٦]؟ ومن لم يسمع أولئك الذين يتحدث عنهم دوجاردان و«الذين يقولون لك إن (فيليه غريفان) هى «قصيدة نثر رائعة»[٨٧]. إن فى ذلك رد فعل طبيعى من لدن الناس الذين لايعترفون إلابالشعر الموزون أو الذين يوازنون بين الشعر الحر والشعر الكلاسيكى. ومن المؤكد أن تطور الشعر كله جرى نحو ما يقربه من النثر منذ أن شرع الناس فى القرن السابع عشر يحلون الإلقاء التعبيرى محل الإلقاء الإنشادى. وكذلك فإن التضمين و«الأشعار المنثورة» هى فى الواقع مراحل

كثيرة فى هذا الاتجاه ،ولكن تحققت خطوة حاسمة حينما ألغيت مساواة المقاطع اللفظية مع الأبيات الشعرية، وحينما تزامنت نهاية البيت الشعرى مع «توقف بالمعنى» وليس مع المقطع الثامن أو الثانى عشر. وهكذا أصبح الشعر وحدة شكلية ومنطقية معا لم تعد العددية المقطعية تتدخل فيها. وأسقط حذف القافية(وهى عنصر أساسى للشعر عند البارناسيين) حاجزا آخر بين الشعر والنثر. وصار «الإيقاع» وحده هو الذى ينظم الشعر الحر كما كان ينظم النثر الموزون . هل يعنى ذلك أن هناك تماثلا حقا فى الطبيعة بين النثر الموزون والشعر الحر؟ يعنى قبول ذلك التسليم مع الرمزيين بأننا نستطيع الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية وذلك بمجرد ضغط ومضاعفة الحركات. ولكن لماذا نقبل فى هذه الحالة وفى لحظة ما شكل الـ «شعر»؟ وبعدما استجوب (بار) أهم أنصار الشعر الحر، كان يطرح على نفسه السؤال الآتى بحيرة وارتباك:

«إذا كان نسق الشعر شبيها بنسق النثر فلماذا الفصل بين الشعر والنثر»؟

يجيب الرمزيون عن هذا السؤال بأنه ينبغى حذف الفجوة بين «النثر» و «الشعر» وأن من المستحيل الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية لأنه لا يوجد بينهما سوى اختلاف فى «الدرجة» لا فى «الطبيعة». وهكذا وضع «دوسوزا» سلما يمضى من «النثر» (حيث أن للغة حداً أدنى من الحياة الموزونة) إلى «الإيقاع»، ثم إلى «البحر»[88]. والمثل الأعلى قد يكون شكلا يسمح بالانتقال من النثرية إلى الغنائية والعكس بالعكس (أى أنه قادر على أن يصبح «إيقاعيا» ولا«إيقاعيا» فى آن معا) شكلا يمضى، كما يقول

(دوجاردان) من دون انتقال ولا اصطدام من شكل الشعر إلى شكل النثر بحسب الحالة الغنائية للحظة، شكلا يكون هو نفسه شعرا حرا، آية، وقصيدة نثر، فى سلسلة من المقاطع الموزونة المضغوطة فى أبيات شعرية، أو الموسعة فى آيات والمذابة فى مايشبه النثر. إن شكلا من هذا القبيل قادر (كمايريده بودلير) على التكيف مع جميع الحركات ومتابعة اضطرابات الكائن الباطنى كلها، هذا هو حلم الرمزيين الكبير (...) هل هذه «المعمعة الرئيسية للشعر والنثر» ممكنة؟ لقد جرب الرمزيون محاولة شعر «تركيبى»، حيث يأتى كل شكل تعبيرى من شعر ونثر ونثر موقع ليتحد بالأشكال الأخرى من أجل «فن شامل» على ما كانوا يحلمون به تحت تأثير فاغنر. ويلاحظ (موريس) بشأن ثلاثية "Antonia" المؤلفة من «قصائد نثر مخلوطة بالشعر» وتترجح بين القصيدة والمسرحية والقصة، أن (دوجاردان) يكون أول من حاول جمع الشكلين الأدبيين : وأنه إذا كان نثره يفتقر إلى المتانة وشعره يفتقر إلى الشعر فإن نياته تبقى محمودة. بيد أن رمزيين آخرين سوف يعزفون على مفاتيح أوسع بكثير فى رواياتهم الشعرية وفى مسرحياتهم خاصة، سواء أكانت مخصصة للمسرح أم للقراءة (...) ويبدو أن تعاقب الأشكال (لا انصهارها) ليس مبررا حقا إلا فى كتاب من طراز «الأغذية الأرضية» حيث ينوى الكاتب استقبال أشكال الحياة كلها، وأشكال التعبير كلها دونما خيار أو قصد. ويبدو أيضا أن الشكل الوحيد المرن - كما يتسع للخطاب أو كى ينضغط إلى حد الشعر هو «الآية» التى استخدمها كلوديل استخداما متقنا منذ بداياته (كما فى مسرحية «رأس ذهبى» فى عام ١٨٩٠). بيد أن هناك على

لدوام إيقاعا وغنائية، وأن هذا الشد الغنائى هو الذى يصون لوحدة[٨٩].

لماذا يستحيل إذن إيجاد شكل يمضى من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية؟ وربما كانت التجربة قد برهنت للرمزيين على أنهم كانوا يضلون الطريق بتجاهلهم مفهوم «الشعر».

هناك حقيقة ينبغى أن نحسب لها حسابا شديدا إذا ما أردنا أن نتفادى السقوط في الفوضى المطبقة، وهى أن الشعر يشكل «وحدة» للأذن وللعين كذلك - وهذا صحيح أيضا فيما يتعلق بالشعر الحر والشعر الكلاسيكى؛ وسواء أتعلق الأمر بالبيت الاسكندرى أم البيت الشعرى ذى المقاطع الثمانية أم بالشعر الحر القصير أم الطويل، فالشعر هو دائما تلك «الكلمة الشاملة، الجديدة، الغريبة على اللغة وكأنها التمائمية التى تحدث عنها مالارميه[٩٠]. وبإزاء النثر، الذى وحدته «الجملة»، فإن الشعر المعزول طوبوغرافيا، المكون «من سطر ومن بياض»، كما يقول كلوديل، يشكل وحدة منطقية أحيانا، ووحدة شاعرية فى جميع الأحوال. ويرمى التضمين أكثر فأكثر إلى تحطيم الوحدة المنطقية فى الشعر الرومانتيكى[٩١].

وقد بحث الرمزيون، على خلافهم، عن مزامنة الوحدة الشكلية مع الوحدة المنطقية. فقد كتب (هنرى غيون)[٩٢] على سبيل المثال يقول إن «كل وحدة فكرية تعبيرية وكل وحدة منطقية فى الحديث سوف تخلق وحدة إيقاعية فى المقطع الشعرى».

ويمكننا أن نتصور أن هذا التقطيع إلى وحدات منطقية يدخلنا فى عالم الخطابة: ولكنه ليس من ذلك بشىء لأن كل وحدة منطقية تؤلف وحدة واحدة، على علاقة مع الوحدات الأخرى بطريقة إيقاعية شاعرية أقل مما لو كان ذلك بطريقة منطقية (ربط بمعنى الجملة

العام). وهذا مثال يوضح الفرق «بالطبيعة» بين النثر والشعر على نحو أفضل - إنه مقطع من قصيدة (هـ. رينييه) الشهيرة، عنوانها «الوعاء»:

«كان الوعاء يولد فى الصخرة المصوغة.
لقد شب رشيقا نقيا
ومازال عديم الشكل فى رشاقته
وانتظرت
ويداى فارغتان قلقتان،
خلال أيام أجول برأسى
ذات اليمين، وذات الشمال، لأدنى ضوضاء،
من دون صقل البطن أكثر أو رفع مطرقة.
الماء
يجرى من الينبوع كما لو كان لاهثا.
فى الصمت
كنت أسمع، الأثمار تسقط، واحدة فواحدة،
من غصن إلى غصن من أشجار البستان؛
وكنت أشم أريجا منبعثا
من زهور بعيدة على الهواء؛
وكثيرا
ما كنت أظن أنى سمعت همسا؛
وذات يوم إذ كنت أحلم - لأنى لم أنم-
سمعت فيما وراء المروج والنهر
أغانى المزامير...»

ونقلته بالنثر، مشيرة إلى المقاطع التى سوف تتأثر طبعا بإشارات المدة الزمنية:

«كان الوعاء يولد فى الصخرة المصوغة. لقد شب، رشيقا نقيا، ومازال عديم الشكل فى رشاقته، وانتظرت، ويداى فارغتان قلقتان، خلال أيام أجول برأسى، ذات اليمين، وذات الشمال، لأدنى ضوضاء، من دون صقل البطن أكثر أو رفع مطرقة.كان الماء يجرى من الينبوع كما لو كان لاهثا. فى الصمت كنت أسمع الأثمار تسقط، واحدة فواحدة، من غصن إلى غصن من أشجار البستان؛ وكنت أشم أريجا منبعثا من زهور بعيدة على الهواء؛ وكثيرا، ما كنت أظن أنى سمعت همسا، وذات يوم إذ كنت أحلم - لأنى لم أنم، سمعت فيما وراء المروج والنهر أغانى المزامير...»

ما الذى تلاحظه؟

١ - أن السحر الشعرى لهذه القطعة لم يختلف تماما (...)

٢ - لقد ربط النثر ما كان يفصله التقطيع بين أبيات إلشعر.

وهكذا اختفت الوقفات التعبيرية التى كانت ترد بعد:

وانتظرت

وبعد

فى الصمت (...)

٣ - أن بعض التأثيرات الشعرية تصبح مستحيلة فى النثر.

وهكذا فإن تكرار «رشيقة ـ رشاقة»، الذى يعطى تناسقا حينما توضع إحدى هاتين الكلمتين فى بداية بيت الشعر، والأخرى فى نهايته، يصبح فى النثر خرقا وحشوا.

٤ - أن السجع موجود فى النثر وفى الشعر؛ ولكن حذف التوقف فى نهاية الأبيات الشعرية يمكن أن يقربه أحيانا على نحو مقيت.

٥ - أن تغيير التشكيل ملموس جدا. لقد شكلت هذا النص وكأنه نثر إيقاعى وذلك برسم حركات عديدة جدا (...)

لنضف إلى ذلك أخيرا أن الشعراء قد ميزوا الشعر بطريقة أخرى غير طريقة الحركة وذلك إما بربط الأبيات الشعرية المتناسقة تقريبا أو برسم نهاية الأبيات الشعرية بالقوافى والسجع[٩٣]. وقد حاول كل من (ڤيلدراك) و (ديهامل) فى عام ١٩١٠ تعريف بعض «قوانين» الشعر الحر فقالا إنه محصلة إيقاعية، وتوازن إيقاعى، ومجانسات صوتية، وتناسقات[٩٤].

ومما لاشك فيه أن بوسعنا أن نلاحظ بهذا الشأن أن المحاولات التى تمت فى قصيدة النثر قد أفاد منها أصحاب الشعر الحر كثيرا (فقد قلدوا، إن صح القول، قصيدة النثر ووجدوا فيها عددا من الطرق الفنية التى طبقوها فيما بعد على الشعر الحر). وكل تلك اللعبة من الإعارات، والمجانسات الصوتية والتناسقات التى نراها مستخدمة فى الشعر الحر تأتى مباشرة من قصيدة النثر [٩٥]. ولكن ما الذى ترمى إليه هذه التقنية فى قصيدة النثر لو لم يكن خلق شكل منظم إيقاعيا...؟ إن ما استعاره الشعر الحر الرمزى من قصيدة النثر هو الطرق التى تختلف عن الكتابة المقطعية ليتميز من النثر. ولأن الرمزيين قد لاحظوا أن تلك الوسائل تأخذ كل فاعليتها الفنية حينما تطبق على الوحدة الشكلية التى يكونها الشعر فقد أهملوا فى معظم الأحيان قصيدة النثر من أجل الشعر الحر.

إن قصيدة النثر إذن لا تقبل ردها إلى الشعر ، لأنها نثر، ولا تقبل تحويلها إلى شكل آخر، لأننا سوف نشعر بالانتقال بين شكلين وليس بالانتقال من درجة إيقاعية إلى درجة إيقاعية : وهذا صحيح جدا حتى أن القصائد «المختلطة» سوف تظهر بعد عام ١٨٦٦ كأشكال انتقالية وهجائن لا تطاق. وسوف تبذل محاولة أخرى لتحقيق «وحدة الأشكال»؛ وسوف يتم التنازل، من أجل قصيدة النثر، عن إيجاد شكل خليط، مرة نثراً ومرة شعراً. وسوف نرى أن قصيدة النثر تستخدم النثر الموزون حيث تجتمع الأعضاء الإيقاعية لتشكيل وحدات أو «مقاطع». ولكن هذه المقاطع بدورها تصبح فى قصيدة النثر هى العناصر المجمعة والمنظمة إيقاعياً لمجموع أوسع وبشكل وحدة واحدة يسمى «قصيدة».

ب ـ قصيدة النثر والنثر الموقع

قصيدة النثر عامة، وقصيدة النثر الرمزية خاصة مكتوبتان بالنثر الموقع. وهو مصطلح غامض جدا وينطوى على حقائق متباينة جداً : ويرجع هذا ـ على ما هو معلوم ـ إلى أن مفهوم «الإيقاع» واضح جداً حينما يطبق على الموسيقى ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة.

ما هو الإيقاع؟ التعريف الذى أعطاه (أوليفيه) عام ١٧٣٦ قائلاً «إنه اجتماع أزمنة عديدة تحتفظ فيما بينها بنظام ما وببعض النسب[٩٦] يقدم لنا العنصرين الرئيسين : «نظام» محدد و«نسب». ولنحدد فكرة الأزمنة بمفهومى «أزمنة قوية» و«أزمنة ضعيفة». ففى النثر الموقع، حيث يشار للأزمنة القوية بحركة التشديد، بوسعنا القول إن الإيقاع سيولد حينما يكون نظام محدد وعلاقات تناسب ملموسة

فى المجموعات الإيقاعية الطويلة تقريباً أو المتعددة تقريباً التى تشكل وحدة من الدرجة الأولى (جملة أو بيت شعر) أو من الدرجة الثانية (دور أو مقطع) لأن الجزء الإيقاعى (وهو ما يسميه الرمزيون التفعيل الإيقاعى) تشكله كلمة أو مجموعة كلمات يكون المقطع الأخير فيها مشدداً (...)

هذا النوع من النثر «الحيوى» الذى ولد مع رامبو ومنحته ترجمات نيتشه فيما بعد تطوراً جديداً، هو شئ حديث تماماً لم يدرك الناس إمكاناته الشعرية إلاّ مع نهاية القرن تقريباً. وهو نثر يأبى أن يكون تقليدياً أو خطابياً؛ ويرمى إلى توليد تأثيرات إيقاعية وشعرية بوسائل ربما حكمت عليها العصور السابقة بأنها ضد كل إيقاع وكل شعر. ولو كان التعبير كثير الوضوح لاستطعنا التحدث هنا عن «إيقاع منثور». وقد نجده فى أى نثر «مدهش» أكثر مما هو «رخيم» وميال إلى حيوية الشذوذ والعدد الفردى أكثر من ميله إلى التناظرات والتناغمات المميزة للـ «أسلوب الجميل» (...). وهو يختلف تماماً عن النثر المباشر، لا عيب فيه، ومجرد أكثر مما هو «مركز» وأخيراً فإنه نثر بحت ـ مثل نثر القرن الثامن عشر و«حكايات» ڤولتير على سبيل المثال. ولا يتعلق الأمر هنا بالتأثير فى الروح بل فى الحواس والخيال كى يضع القارئ فى حالة معينة من «السحر» الشعرى ـ لأن الإيقاع فيه قد أصبح وسيلة إيحاء وخلق (...).

إن رمزيى عام ١٨٨٦، وهم يبحثون عن نثر انسيابى، موسيقى وتشكيلى يستطيعون به معانقة حيل الخيال كلها، لم يستفيدوا من «إيقاع النثر» الذى خلفه لهم رامبو؛ ولكننا سوف نرى الشباب من

شعراء الجيل اللاحق، وخاصة أعمدة «التحديث» فى مطلع القرن العشرين يعودون إلى ذلك الاتجاه، ويخلقون منه نظاماً حقيقياً. وسوف يسود الميل لخلق شكل نثرى، متنافر، حيوى ومضطرب كالعصر نفسه (...).

٢ ـ جمالية قصيدة النثر

لا نستطيع على نحو مؤكد تحديد قصيدة النثر بطريقة شكلية، بعيداً عن دواخلها لأنها لا تخضع لـ «قواعد جاهزة» كما تخضع الأنواع الثابتة للبالاد أو السوناتة على سبيل المثال، وإنما لـ «قوانين» استخلصت شيئاً فشيئاً من المحاولات النقدية العديدة، وشكلت الشروط الحيوية لوجودها. وإذا كان بوسعنا مشاهدة تطور جسم انطلاقاً من خلية أساسية فإن بوسعنا أن نرى كل المجموع المعقد للقوانين التى تدخل فى تركيب هذا النوع الأصيل موجود أساساً وبصورة افتراضية فى تسميتها «قصيدة النثر». إنه اتحاد غريب، بلاشك، يتضمن جمع المتناقضات (أفليس «المنثور» هو نقيض «الشعرى» فى اللغة الدارجة؟) وقصيدة النثر فى الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس فى شكلها فحسب، وإنما فى جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلى، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة ـ والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها.

دعونا ننطلق إذن من أبسط العناصر لتحديد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر، الذى هو «نثر» و«شعر» فى آن واحد، لنتبين كيف أن هذا المبدأ المزدوج يلتقى مع ميل مزدوج، هو الرغبة فى التخلص من

القوانين الشكلية، والرغبة فى خلق شكل، وكيف أن قصيدة النثر تأتى أخيرا بصيغة مزدوجة، طبقا لسيطرة الفردية الفوضوية أو الإرادة الفنية. وإذا ما وضعنا اليد على تلك الثنائية الجوهرية فى كل سعتها فإننا سوف نتوصل إلى أن نرى فى قصيدة النثر البحث عن شكل فنى جديد بل نرى فيها طابعا للتمرد الإنسانى، وما لهذا التمرد من قوة خلاقة.

١ - المبدأ المزدوج لقصيدة النثر

ولدت قصيدة النثر من رغبة فى التحرر والانعتاق، من تمرد على التقاليد المسماة «شعرية» وعروضية، وعلى تقاليد اللغة.

وكان المطلوب آنذاك فصل «الشعر» عن «فن نظم الشعر»، وقد تم البحث فى النثر عن عناصر شعر جديد. ولكن هذا النثر الذى لم يرد أكثر من المحافظة على بعض «تزيينات» الشعر سرعان ما انحاز أكثر فأكثر إلى النثر البحت المتحرر من كل زينة اصطناعية، بل نحو ذلك النثر الذى سيصبح عما قريب أكثر عطاء من النثر المستخدم حتى ذلك الوقت فى مختلف الأجناس الأدبية، فسبب نوعاً من الثقل الطبيعى، وهذا ما سيدعو إلى ميلاد «أسلوب نثرى»، «إيقاع نثرى»، تستمد منه قصيدة النثر نتائج شعرية جديدة تماماً.

لنبدأ إذن بتخليص العناصر التى نقلها «النثر» المستعمل كما هو عليه فى الواقع إلى قصيدة النثر، قبل أن نتأمل فى الطريقة التى استخدمت وتشكلت فيها تلك العناصر كى تصبح قصيدة.

فالنثر على نقيض الشعر يمقت القوالب الجاهزة تماماً، والإيقاعات المفروضة عليه من الخارج: وسوف تمضى قصيدة النثر هاربة من

«الشعر داخل النثر»، ومن التراكيب البلاغية، والسمات المنطقية المفخمة، والأسلوب المرحلي. والنثر، بحكم مرونته، يسمح بأكثر تنوع الأشكال حجماً، وسوف يكون باستطاعة قصيدة النثر، كالشعر الحر، أن تدعى منح الفكرة الشعرية «الحق فى أن تخلق شكلها بتطورها، كما يحفر النهر مجراه» (...) وبمقدور «النثر الإيقاعى» إذن أن يتخذ أشكالا غاية فى الاختلاف (...) كما أن النثر يعمل على إدخال «الحدث» و«الحداثة» فى الأدب عن طريق المفردات وبناء الجملة: والحقيقة أن الشكل المنثور يتقبل تفسيراً لكل ملامح الحقيقة المعاصرة على نحو أفضل من الشعر وبصورة لا مثيل لها: وربما كانت الأبيات الشعرية لمكسيم دى كام[٩٧] «الحديثة» المحزنة كافية لبيان ذلك ...

كتب أبولينير [٩٨] يقول:

«إنك تقرأ الإعلانات والفهارس والملصقات التى تغنى بصوت عال.

هذا هو الشعر هذا الصباح.»

بيد أن شعر القرن العشرين هذا لا يستطيع أن يجد شكله إلاّ فى الشعر الحر أو فى قصيدة النثر، وهما وحدهما يستطيعان استقبال مفردات حديثة وواقعية، وتسمية الأشياء بأسمائها، كما أنهما يفتحان لنا شعر القطارات والمحطات (كما هو الحال عند أبولينير وفارك)، وشعر الحانات الحقيرة (كما هو الحال عند كاركو)، وشعر البواخر (كما هو الشأن عند ساندرار)، العامى، يمكن أن نبحث عنه وكأنه وسيلة تأثير شاعرية خاصة؛ وكان بودلير أول من تنبه لذلك.

كما أن لافورك فى «أغنية باريس الحزينة»، وهويسمان فى «مخططات باريسية»، قد استغلا ذلك على نحو واسع.

وكرد فعل مناوئ للمفردات «السامية» للشعر الكلاسيكى، فقد أصبح شاعرياً في أيامنا الحاضرة (كما يقول ج. پولان) أن نقول «حصان» بدلا من «جواد»، و«بحر» بدلا من «يم».

وهناك ما هو أغرب من ذلك أيضاً، إذ أن الفكرة العامة و«الكليشيه» نفسها قد نجحا فى أن يظهرا كعناصر شاعرية، وأن هذا الميل ملحوظ بصورة خاصة فى النثر (...) إن هذا الاتجاه فى استخدام ما كان الشعر يمقته حتى ذلك الحين كعناصر شاعرية: الابتذال، والسوقية و«التفاهة»... كل هذا بالطبع بشكل فيما يتصل بالنثر خطراً دائماً أكثر مما لو كان ذلك لدى الشعر الحر (...) وكل هذه العناصر التى هى ليست جمالية من حيث هى، لايمكن لها أن تكتسب قيمة (وشاعرية) إلاّ حينما تكون منظمة ومسماة كى تدخل عالم النتاج.

ويلزم أن نضيف أن قصيدة النثر، لأنها مكتوبة بالنثر قد أغنت الشاعرية ببضع صيغ جديدة لا يمكن قبولها بسهولة فى فن النظم الكلاسيكى، مثل السخرية والغرابة ونبرة المناجاة، ولا سيما فى نوع خاص من الدعابة سوف يحتل مكانة مهمة أكثر فأكثر فى شعر القرن العشرين. ومن ثم تبدو الدعابة التى تظهر فى النوع القصصى على الأغلب أكثر ملاءمة فى النثر؛ وفى حين تخاطر الدعابة فى الشعر بتحطيم كل تأثير لأى سحر شعرى، فإنها تصبح فى النثر أسلوباً شعرياً ذا نوع خاص مرتبط ـ وخصوصاً الدعابة الموصوفة بـ «السوداء» ـ بموقف ودى، فوضوى ومدمر(...) والحدود تبينها هنا

خطوط الفصل بين قصيدة النثر و«الفكرة» من جانب، وبينها وبين (القصة القصيرة) من جانب آخر. وكذلك يدخل ما هو خيالى فى نطاق قصيدة النثر أكثر مما لو كان ذلك فى نطاق القصيدة الشعرية نظراً لما ينطوى عليه من عناصر فوضوية متمردة على قوانين الطبيعة؛ وهنا يلزم إعطاء الحدود نفسها إلى قصيدة النثر الخيالية لأنها يجب أن تبقى «قصيدة» فى نهاية المطاف. وينبغى ألا ننسى فى الواقع أن القصيدة ستفرض متطلباتها وقوانينها العضوية على ذلك النثر الحر للغاية فى اختيار مواضيعه، ومفرداته وتركيبه وأسلوبه.

إن رفض القوانين هذا ليس رفضاً لكل قانون؛ كما لا تعنى هذه الحرية فى الشكل غياب الشكل. لقد رأينا أن النثر ينتظم فى المقام الأول فى نثر «إيقاعى» خاضع لقوانين هى غير تلك القوانين التى تدير النثر الخطابى على سبيل المثال؛ ويبقى لدينا الآن أن نرى كيف أن «القصيدة»، وهى شكل من الدرجة الثانية، تفرض على النثر الذى يكاد يكون حراً، والنثر الذى يكاد يكون إيقاعياً، نظاماً عاماً، وتجعل منه وحدة واحدة و«كياناً» فنياً.

ما القصيدة؟ ينبغى أن نرد لها هنا معناها الاشتقاقى كله على أنها عمل مبنى «كامل»، إذ غالباً ما يحصل الخلط بين «القصيدة» و«الشعر»، كما إننا نسمى قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً.

ولكن قصيدة النثر التى يجب عدم خلطها مع النثر الإيقاعى يجب أن لا تخلط كذلك مع الشعر. وسوف يكون من المجدى أن نستعيد هنا هذا المفهوم للقصيدة لتحديده ولنرى ما يحتوى عليه وما يلغيه.

لنحذر قبل كل شئ من سوء الفهم الذى قد يولد من استخدام واسع جداً للمصطلح : ففى القرن الثامن عشر كان الناس مايزالون يطلقون اسم «قصيدة» على كل نتاج ذى سعة خاصة، محكم البناء وقادر على دغدغة الخيال وتشنيف الآذان بالشعر وتناسق الأسلوب: فمسرحية لراسين كانت تسمى «قصيدة مسرحية»، وكانت رواية من مثل «أميرة كليف» أو «تليماك» تسمى «قصيدة نثرية». وبقى هذا المعنى حتى القرن التاسع عشر (...) إلاّ أن المعنى سبق أن تطور حينما كتب ر.دو كورمون أن «الإلياذة» و«الأوديسة» هما روايتان شعريتان، كما أن «الشهداء» و«سالامبو» هما قصيدتان نثريتان، ولم يشر بذلك إلى «قصائد نثرية» وإنما أشار إلى قصائد مكتوبة بالنثر، مقارنة بالروايات المكتوبة شعراً، ذلك لأن مفهوم القصيدة فى ذلك العصر كان يرمى إلى التوسع والامتزاج بمفهوم الشعر.

وحينما أعلن ر.دوكورمون نفسه بأنه : «لا يوجد فى الأصل إلاّ نوع واحد هو القصيدة، وربما صيغة واحدة هى الشعر، لأن النثر الجميل يجب أن يمتلك إيقاعاً يحمل على التشكيك فيما إذا لم يكن غير النثر. إن بيفون لم يكتب غير قصائد، وكذلك فعل بوسويه وشاتوبريان وفلوبير»، كان يعطى لكلمة «قصيدة» بعداً أكثر عمومية وشمولاً، ومعنى أقل حاجة إلى الدقة والحصر. وإذا ما دفعنا هذه الفكرة إلى أبعد الحدود يكون بمقدورنا أن نرى الشعر فى كل مكان (عدا الإعلانات والصفحة الرابعة من الصحف، على حد تعبير مالارميه)، وأن نرى قصيدة شعرية فى كل مؤلف جيد الكتابة. ولا شئ يدهشنا بعد ذلك إذا ما رأينا باربى دورفيى يتحدث عن روايته المسماة «آمائيدة» (Amaidee) كما لو كانت «قصيدة نثرية»، وإذا

ما رأينا شخصاً أقرب إلينا من الأول، وهو أندريه بار، يصرح بجرأة أن «شاتوبريان قد افتتح بروايته «أتالا» (Atala) باب قصيدة النثر» بدعوى أن «مؤلفه ملآن بتلك الجمل ذات المعنى الغامض حيث موسيقية المقاطع تكفى لإثارة حالة نفسية». ويتحدث أندريه شيريل نفسه عن «روايات أو قصائد نثرية» لسينانكور من مثل «ألدومين» (Aldomen) و«أوبيرمان» (Oberman) كلا. إن «آمائيدة» و«أتالا» و«أوبيرمان» هى ليست قصائد نثرية : لأن مواضيعها وأغراضها شئ آخر تماماً. وبما أنها «روايات» فإنها تخضع فى المقام الأول لجمالية الرواية التى تختلف تماماً عن جمالية القصيدة (...) ولكن حينما يريد الكاتب (مثل دورقيى ربما) أن يكتب «قصيدة» أو «رواية ـ قصيدة»، فكيف نتفادى فى مثل تلك الأعمال الطويلة، كل ما يخدم تفسير أو تهيئة الحدث، ولكل ما يعلق عليه أو يختتمه؟ هناك الكثير من العناصر التى تسلب من النتاج كثافته الجوهرية، والكثير من الأزمنة الميتة، و«المناطق عديمة الشكل»، ومن الناحية الشعرية، التى لا يمكن قبولها فى القصيدة غير أنها ضرورية فى الرواية. كان جوبير (Joubert) يعلن فى «مذكراته» عام ١٨٠٦ أن «قصائد هوميروس هى ليست قصائد ولكنها شعر» ـ ونعلم الصرامة التى سوف يدين بها پو للأسباب نفسها «هرطقة الطول»[٩٩] إذ يقول :

«لا وجود لقصيدة طويلة؛ وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام فى المصطلحات».

وهكذا فقد توصلنا إذن، بعودة غريبة، إلى مفهوم للقصيدة يختلف تمام الاختلاف عن المفهوم الكلاسيكى : فبدلاً من أن تكون

القصيدة هذه المرة ذات اتساع معين، ستكون صفة الإيجاز ضرورية لها حيوية، وهذا شرط لابد منه لوحدة التأثير.

ولكن هذا التعريف للقصيدة على أنها «وحدة واحدة» وإن من صفاتها الرئيسة الوحدة والتركيز، يبدو أن من الممكن تطبيقه بصورة خاصة على قصيدة النثر التي عليها أن تكون مؤثرة بكثافتها وحسب، وشفافيتها المعصومة من الخطأ، لأنهالا تلجأ إلى القوة التعزيمية للشعر لإثارة الهزة الشعرية. وكان هويسمان قد لاحظ هذه الصفة حينما كان يرى في قصيدة النثر المركزة في «صفحة واحدة أوصفحتين» القوة الجوهرية للرواية. وكان أ. آتيس(A-Athys) يقول عام ١٨٧٩ بدقة أكثر إن:

«قصيدة النثر،كالشعر،ليست حكاية أو قصة قصيرة،حتى وإن كانت هذه الحكاية لفلوبير وتلك القصة لفوتييه .لإنه إذا كان يبدو غريبا أن نميز نتاجين من حيث «طولهما»، يبقى وضحا أن هذا التحديد جوهري وأنها لمهمة خاصة جدا في أن نضع في صفحة واحدة قصيرة انطباعا مستقلا - وأحيانا مأساة كاملة.» (١٠٠)

ولاحظ أي. جالو (E.jaloux) حديثا شرط الحاجة إلى الضغط والوحدة وهو يعرّف قصيدة النثر بأنها «قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة»، و«خلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارجاً عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لانهائية ...».

إن كلية التأثير والمجانية والكثافة هى من المصطلحات التى تؤكد لنا أن القصيدة عالم مسوّر، مغلق على نفسه ويكتفى بذاته، وأنها فى الوقت نفسه كتلة مشعة مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية من الإيحاءات، قادرة على أن تهز كياننا من أعماقه.

وهذا الكون، كأى نتاج آخر، هو عالم «علاقات»، وكثيراً ما قورن الشعر بكونترابونيت[١٠١] موسيقىّ يحتوى فى آن واحد على كل السياقات النغمية فى الصعيد الأفقى، والعلاقات العمودية (أوالتناسقية) بين مختلف «أصوات» القصيدة: الرنين والمعنى والإيحاءات (...)

ومن الواضح أن تمازج إيقاعين مختلفين فى قصيدة النثر وجيز على نحو خاص وذلك لأن الأمر يتعلق بنتاج موجز تكون فيه الكثافة ووحدة التأثير معاً ضروريتين أكثر وسهلتين أكثر فى الحصول عليهما. ولكن يبدو أننا لم نستنفد بعد مصطلح ال «قصيدة» بالتحدث عن مجموع علاقات، وعن عالم غاية فى النظام. وربما كان بمقدورنا أن نشير فى الواقع إلى أنه يمكن أن تنتظم فى الرواية كذلك علاقات بين عناصر الموضوع (الشخصيات والأحداث والأفكار أو الرموز)، وأن كل هذه العناصر «تعمل» من الناحية الجمالية، وتؤدى دورها فى تنظيم عالم خاص. ومما لاشك فيه أن العلاقات الصوتية البحت فى الرواية قلما تؤدى دوراً، ولكن ينبغى ألا ننسى أن هذه العلاقات هى أيضاً أقل ظهوراً فى قصيدة النثر منها فى القصيدة الشعرية (وعند بعض الكتاب مثل بودلير على سبيل المثال، لا يهدف إيقاع الجمل ورنين الكلمات فى أغلب الأحيان إلى شئ آخر

غير معانقة حركات الكائن الداخلى عناقاً وثيقاً). ومن المهم أن نعرّف قصيدة النثر كـ «قصيدة» بالنسبة إلى الأنواع الأخرى من النثر، ولاسيما الرواية. وسوف تتيح لنا الفرصة فى الواقع أن نرى أنه قد تم فى أغلب الأحيان خلط قصيدة النثر بالأنواع الموجزة للرواية (الحكاية، الأقصوصة والقصة القصيرة). وهذا خلط قابل للتفسير لسببين : أولا لأنه إذا كانت الرواية صيرورة فى جوهرها (أو أن هدفها إن شئت هو أن تروى قصة)، فإن قصيدة النثر هى ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام : إنها، على العكس، تستخدم فى أغلب الأحيان عناصر حكائية. ومن جانب آخر، فإن «الرواية والشعر لا يظهران أبداً فى الحالة الخام تماماً» كما هو الشأن فى الحقيقة. هناك روايات شعرية... كما أن هناك على العكس قصائد شعرية تحاكى الرواية : منها «جوسلان» (Jocelyn) للامارتين، وكذلك كل القصائد الملحمية إلى حد ما. ومن الضرورى أن نحدد أوجه الاختلاف بين عالم القصيدة وعالم الرواية وما يجعل قصيدة النثر «نوعاً شعرياً» له صيغة وجودية متميزة وإن كانت مكتوبة بالنثر.

ومما لاشك فيه أن القصيدة والرواية والفنون الأدبية عامة يمكن أن تصنف بين «فنون الزمان» (وهى خاضعة لقانون اللامعكوسية) مقارنة مع «فنون المكان» مثل الفن المعمارى، والرسم والنحت. فضلا عن ذلك فإن مفهوم الزمان هذا معقد لأن الأمر يتعلق فى الوقت نفسه بـ «الزمن الحقيقى» (الزمن الذى تستغرقه القراءة) و «الزمن الماثل» (لأننا هنا بإزاء فنون وصفية») :

وإذا كان الزمن الحقيقى للقصيدة أقصر من زمن الرواية، فإن المدة الزمنية الماثلة مختلفة جداً فى الأعمال الشعرية، كما هو الشأن فى الأعمال الروائية. ولكن هذا ما ينبغى أن نشير إليه : ففى حين أنها ضرورة تشكيلية مقارنة بالرواية كى تنتظم فى المدة الزمنية، وأن تظهر بشكل سياق حوادث فى الزمان، بتلك الصورة . بحيث نستطيع أن نلمح فى كل رواية حقيقية تطوراً، وأن نميز مراحل، فإن القصيدة تبدو كتلة واحدة وتركيباً لا يتجزأ. كتب ج.ريفيير يقول : «فى قصيدة جميلة، لا يوجد تقدم أبدا : فالنهاية والبداية هما فى مستوى واحد، وإننا نتصل بها مباشرة، وكل شئ على مستوى واحد وبالتقارب نفسه والأبيات الشعرية تشكل دائرة وهى تدورُ تجاه بعضها بعضاً، كما يحاور بعضها بعضاً فتنسجننا فى دائرتها، وهى تعمل على أن تبقينا فى مكاننا؛ إنها تحاول أن توحى إلينا نسيان الزمن وبعده. والانفعال الشعرى هو نوع من الدوار يتكون فينا عن طريقه مستنقع أزلى وسط هرب الأشياء... »(١٠٢)

وهنا نصل إلى مطلب جوهري وأساسى للقصيدة : فهى لا يمكن أن توجد كقصيدة إلا بشرط أن تقود إلى «الحاضر الأزلى» للفن فيصبح أكثر المدد الزمنية طولا، وأن تجمد صيرورة متحركة فى أشكال لازمنية ـ أشبه فى ذلك بمتطلبات الشكل الموسيقى. والحقيقى أن الشعر العروضى (الذى يفكر فيه ريفيير) يقدم لنا وسائل الأشكال الإيقاعية المنتظمة، ووسائل تزامن الأبيات الشعرية، وكذلك وسائل العودة الموزونة إلى القوافى. وقد كتب كلوديل(١٠٣) يقول إن القارئ الذى يستسلم لتمائمه(ويضع نفسه فى حالة متناسقة ويحس أن النظام الأزلى يتبنى حركاته وأفكاره ـ هو منفصل عن المصادفة

والابتذال). أما قصيدة النثر فإنها مدعوة إلى الاعتماد على وسائل أخرى لتحريرنا من «الزمن الدائر» : بيد أنه مهما تختلف الوسائل المستخدمة فإنها تكشف عن الجهد نفسه، وعن الوثبة الايكاروسية نفسها لتحاول التغلب على وطء الزمن.

لنلاحظ قبل كل شئ الميل إلى الإيجاز الذى هو غريزى تقريباً عند كل شاعر نثرى : وحينذاك لا تكون القصيدة حدثاً فى الزمان وإنما تبدو بريقاً آنياً ذى أثر آنى فى القارئ وليس أثراً متطوراً. ونفهم حينئذ لماذا اتفق النقاد جميعهم على تعريف قصيدة النثر بأنها قطعة نثرية «موجزة، موحدة ومكثفة مثل كتلة من البلور» : والكثافة هنا هى صنو للإيجاز. والواقع أنه كلما يكون التركيب الشاعرى صارماً، يتولد لدينا الانطباع بأننا نقلص تحت نظرنا مسافات زمنية أو مدداً زمنية فكرية قد يعرضها النثر الاستدلالى شيئاً فشيئاً، وعلى مراحل. ولكن تظل المشكلة قائمة حتى فى قصيدة موجزة جدا : إذ كيف نوفق بين انسياب الزمن الحقيقى والحاضر الأزلى للفن، بين المتوالى والآنى؟ هناك طريقتان ـ وهاتان الطريقتان المتناقضتان مرتبطتان بالميلين المتناقضين اللذين يوجهان قصيدة النثر إما نحو التنظيم الفنى، أو نحو الفوضى المحررة . وتتضمن الطريقة الأولى «السيطرة» على الزمن واحتوائه من جديد وفرض شكل وبنية عليه عن طريق الإيقاع وذلك بطرائق شبيهة بطرائق فن نظم الشعر؛ أما الطريقة الثانية فتتضمن تحرير نفسها من الزمن و«رفضه»، والخروج من الأصناف الزمنية.

وهكذا سوف ننتهى بصيغتين : فى الحالة الأولى بالقصيدة «الشكلية» أو«الدورية»، «المبنية»على التقسيم إلى مقاطع شعرية،

وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعى؛ وفى الحالة الثانية بـ «القصيدة - الإشراق» التى تقطع الجسور مع كل أشكال المدة الزمنية : الزمان والمكان والاستنتاج المنطقى.

وفى الحالتين ستكون هناك «قصيدة»، أى تبلور، وخلق عالم مستقل، مغلق على نفسه ويشع ببريق كونى فى سماء الفن اللازمنية. تقودنا الصفحات التى مضت إلى نتائج من نوعين: أولا نرى أن مفهوم القصيدة جوهرى لدى قصيدة النثر: فهو يسمح بتحديدها فى آن واحد على أنها شكل من الدرجة الثانية، وعالم من العلاقات، و«كتلة» لازمنية، ومن ثم تمييزها من أنواع النثر الأدبى الأخرى وكذلك من النثر الشعرى. وفى المقام الثانى نتحقق من أن الثنائية أو قطبية قصيدة النثر إن صح القول تقع فى كل درجات تنظيمها: فهى تظهر منذ البدء أولا لأن قصيدة النثر تستخدم النثر وهو عنصر فوضوى خام، وتصبه فى شكل قصيدة وتفرض عليها تنظيما فنيا يجعل منها وحدة واحدة جدا ومعقدة جدا فى آن واحد؛ وهى تبدو ثانيا فى بناء الجملة ذات الإيقاع التى تتجه نحو طرازين كبيرين، الجملة الانسيابية الموسيقية، والجملة المتقطعة الحيوية؛ وسنجده الآن على صعيد التنظيم فى قصيدة، حينما نرى شرخا يحدث بمستوى مفهوم الزمن، ويفصل القصائد التى تشل المد الزمنى بـ «أشكال» صارمة، والقصائد التى تتحرر من الحقبة الزمنية بـ «تمرد» على الأصناف الزمنية والمنطقية.

والآن ينبغى أن نسأل مع أى تناقض عميق، ومع أى اختلاف بالمواقف الفكرية تتناسب هذه القطبية: إنه ليس تناقضا بين «مدرستين» شعريتين، ولكنه تناقض بين عائلتين ذهنيتين يظهر فى

كل ميادين تطور الخلق، ويجعل من قصيدة النثر حقيقة معقدة، لايمكن ردها إلى شكل تنظيم شعرى «واحد» وإلى مسعى خلاق «واحد» يتغير على الدوام. والشاعر الذى يعمل على هذه المادة الأولية التى هى الجملة النثرية، فإنه سوف يصوغها على الصورة التى يحب، ويطبعها بطابعه الخاص، فإما أن يحصرها فى أشكال محدودة، أو أنه يثير «طغمة المفردات» وهو يرمى إلى كمال جامد، وإلى حالة من النظام والتوازن - أو إلى لا تنظيم فوضوى للكون يستطيع أن يستنبط عالماً آخر من وسطه، ويخلق عالما جديداً آخر. وهناك تطوران خلاقان مختلفان تماما، متناقضان، ليسا فقط جماليين ولكنهما ميتافيزيقيان. والواقع أن التذبذب الميتافيزيقى بين هذين «القطبين»: روح النظام وروح التمرد، يفسر ترجح قصيدة النثر بين القطبين : التنظيم الفنى والفوضى المدمرة.

ب - قطبا قصيدة النثر: التنظيم الفنى، والفوضى المدمرة

مما لاشك فيه أنه يوجد فى قصيدة النثر «فى آن واحد» قوة فوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة، تميل إلى «وحدة» شاعرية؛ ومصطلح «قصيدة النثر» نفسه يشير إلى هذه الثنائية: إذ أن من يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية؛ ومن يكتب قصيدة يرمى إلى خلق شكل منظم، مغلق على نفسه، ومنفصل عن الزمان. يوجد تمرد فى نقطة بدء قصائد النثر لـ الوزيوس بيرتران، كما أن هناك شكلا فنيا فى نهاية «الإشراقات».

وبعد هذا الحديث، ليس هناك أدنى شك فى أن موقف بيرتران وموقف رامبو مختلفان تماما : فبيرتران(ومعه الشعراء «الشكليون

كلهم») يطمح إلى «خلق نوع نثرى جديد»، إلى إيجاد قوانين شكل فنى جديد ليست أهدافه متميزة تماما من أهداف الشعر شعراً؛ أما رامبو (ومعه شعراء المغامرة الروحية كلهم) فهو يهدف إلى «إيجاد لغة» تتيح له تسجيل رؤاه، و «خلق للمجهول». ولا يتعلق الأمر بموقفين جماليين فحسب، بل بطريقتى رد فعل بإزاء نظام الأشياء كما هو عليه فى الواقع: حين يتعلق الأمر بمواقف اجتماعية وميتافيزيقية فى آن واحد.

وكثيرا ما أشرنا إلى أن الشعر التقليدى، الشعر «الكلاسيكى» كثيرا ما يتناسب وحالة توازن جسدية ومعنوية واجتماعية تتفق مع الإنسان وعالمه. وقد أعجب الإنسان الاجتماعى فى كل زمان بالغناء الموزون جيدا، والتمائم الشعرية، والتناغمات التى تستجيب فى داخلة لغريزة بساطة جوهرية وغريزة استسلام للإيقاعات الجسدية والكونية وإلى حب النظام. كتب هـ. توماس[١٠٤] يقول إن «البحر الشعرى النظامى يبين اهتماما بالألفة، ويثير فكرة الإنشاد، وهو ملآن بالوقار ويقدم فى الأقل عنصر مطابقة. وإذا أهمله الشاعر، فإنه يمضى نحو ميادين أكثر فردية وفوضوية». ويمكن المضى إلى القول إن الشاعر الذى يكتب شعرا (تقليديا) يكون متطابقا بصورة أساسية مع الخليقة برمتها فضلا عن المجتمع، فى حين أن الشاعر النثرى، المناهض للشكلية، يتمرد على هذا الخلق: وهو «لكونه خالقا، فقد يعمل بطريقة تختلف عن طريقة الخالق» كما يقول هيغو الذى يضيف أن كل ما فى الطبيعة هو «إيقاع ووزن؛ حتى أننا نستطيع القول تقريبا أن الله قد خلق العالم من الشعر». ولكن الشاعر النثرى الذى يبحث، كما قد يفعل الشاعر التقليدى عن وضع

الزمن فى أشكال إيقاعية وفرض بنية منتظمة وعقلانية عليه عن طريق المقاطع الشعرية النظامية والتكرار والبناءات الدورية لايقصد إلى أهداف أخرى غير أهداف الشعر شعراً، مع أنه يعوض التراكيب العروضية والصوتية (المقاطع والقافية) بتراكيب من أنواع مختلفة: فكلاهما يعانق الإيقاعات الكونية. إنهما يندمجان بنظام متناسق ويقرنان غناءهما بغناء الكون. أما الشاعر المتمرد على كيان الأشياء والقوانين الاجتماعية والظرف الإنسانى فإنه على العكس يمقت هذه «القيود»، هذه «الفتن» المخدرة؛ إنه يرمى بنفسه بعنف نحو أكثر الأشكال فوضوية، وأقل الأشكال «وزنا» للنثر. وحينذاك يتخلى الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين البشر وعملا اجتماعيا و«توافقا» مع النظام الكونى؛ ويصبح «آلة جهنمية» يركبها الفرد لتناوىء مجموع الخلق؛ والشعر بحقده على قوانين التأليف والعقل، فإنه يحقد عبرها على القوانين التى تدير العالم. وهو يأمل فى الوقت نفسه أن يبنى عالما آخر أكثر بهاء ونقاء على أنقاض العالم المعروف، أن يبنى أقداسا سماوية ويصبح وسيلة فتحها وخلقها معا.

وهذا الشكل الثانى من الشعر - الشعر الذى يقترح إعادة خلق اللغة وإلغاء أطر كوننا - يذكر بملاحظة مهمة: إذ أن فيه «غموضا»جوهريا (...) إنه سلبى وفعال ، متصوف وساحر، إنه «اكتشاف» مجهول و «خلق» مجهول فى آن واحد. والشاعر الرائى يجد نفسه مشدودا بين ضرورة التصوف التى تجعل من الشعر وسيلة معرفة واكتشاف، ووصول بمعونته إلى حقيقة تقع «خارج» ذاته - والضرورة الشعرية البحت أو السحرية إن صح القول تحمل الشاعر، كما يقول ريفيير، على «إعادة الأصل فى كل مرة»؛ وهو طموح

خلاق يعبر عنه رامبو تعبيرا مدهشا حينما يقول :

«خلقت الأعياد جميعها، والانتصارات جميعها والمآسي جميعها. وحاولت أن أخلق أزهارا جديدة، وكواكب جديدة، وأجسادا بشرية جديدة، ولغات جديدة. واعتقدت أنني اكتسبت سلطات فوق طبيعية.»(١٠٥)

ومما لاشك فيه أن هذا الطموح الخلاق يدفع الشاعر عاجلا أو آجلا «لكونه» شاعرا، إلى الرغبة، في «قيادة حلمه الأزلي بدلا من أن يكون هدفا له»، ويوصي له أحيانا، كما هو شأن رامبو، بزهو شيطاني يقوده أيضا وبحتمية تقريبية إلى شعور بالوحدة والعجز والإخفاق: فيتأكد للشاعر أنه عاجز عن تغيير العالم، و «تغيير الحياة بعدما حلم بأن «النجوم ستسترشد به». لقد كتب ايلوار يقول:

«إذا ما بدا بودلير ولوتريامون ورامبو ملآنين بالندم، فذلك لأن وحدتهم لاحصر لها. إنهم يأسفون لأن ليست لديهم سلطة مطلقة وآنية على العالم والبشر.»(١٠٦)

ومع ذلك فالإخفاق نسبي لأن الشاعر هو صانع عالم جديد حينما يأخذ بين يديه العناصر الخام التي ما تزال خاملة والتي يحملها له اللاشعور أو «تشابك الحواس كلها» وحينما يوحدها ويفرض عليها نظاما ليس جائرا بل هو مرتبط بالبناء الداخلي لعالم تلك الكلمات الذي هو إبداعه وانعكاسه في آن واحد. وعند الشعراء «الفوضويين» كما هو الحال عند الشعراء «الشكليين» رغبة «انتظام في قصيدة» ينفصل بها الشاعر عن التصوف، ويتخذ موقفا فعالا وخلاقا. وليست حالة الفوضى هنا إلا تأكيد فردانية هائجة وأول زمن في إعادة تنظيم الكون؛ ويمكننا المضي إلى القول إن تلك الحالة هي

«النظام الذى نريد إقامته» ليعكس «نظام» الأشياء كما هو موجود. وهكذا يولد شكل أدب «لا اجتماعى» بلا ريب، ولكن ليس مشوها وليس غير عضوى. وها نحن منقادون إلى فكرة «الشكل» الشعرى، وهو مصطلح أخير لكل جهد خلاق، سواء سار بتنسيق مع قوانين التعبير العظيمة، قوانين المجتمع والكون، أو سار على العكس فى روح تمرد على هذه القوانين.

وفى صلب مفهوم قصيدة النثر نفسه يتأصل الاتجاهان المتناقضان اللذان سيوجهان ويعلمان المادة الشفاهية، التى تولد صيغتين فنيتين متناقضتين: من «القصيدة الشكلية» إلى «القصيدة - الإشراق»، سوف نرى نتاجات الشعراء النثريين تترجح تبعا للأفراد والعصور.

ج - صيغتا قصيدة النثر: القصيدة الشكلية والقصيدة - الإشراق

من جانب إذن نرى شعراء النظام المجتهدين فى خلق كون منظم، حيث العودة المنتظمة للأحداث والأشكال تؤكد الشعور بالنظام الكونى الذى يسود الكون؛ ومن جانب آخر نرى شعراء التمرد والغزو المسترسلين فى فعل هدام وخلاق فى آن واحد. كيف «تتبلور» هذه الطموحات المتباينة شعريا ؟ وكيف يستجيب كلا النوعين من الشعراء إلى تلك الضرورة فى أن يردوا إلى «الحاضر الأزلى» للقصيدة الانسياب الزمنى للكتابة التخطيطية؟ والآن سوف نرى تحديد صيغتى قصيدة النثر التى ألمحت إليهما : القصيدة الشكلية، التى تفرض على الوقت بنية وأشكالا إيقاعية منتظمة؛ والقصيدة - الإشراق التى تمحو حدود المكان والزمان.

وإذا ما ألغينا الطرائق الخاصة فى النظم الشعرى فسوف نلاحظ مباشرة أن تلك الطرائق، التى هى بحوزة قصيدة النثر كى تفرض على المد الزمنى بنية وشكلا، تنحصر فى نوعين: التقسيم إلى مقاطع شعرية والتكرار الذى يشتمل على اللازمات، استعادة الكلمات أو المواضيع، والتناظرات من كل نوع . كل هذه الطرائق كانت مستخدمة فعلا فى وقت مبكر جدا من شعراء نثريين، مبكرين جدا لأنهم كانوا يقتبسونها من الشكل الموسيقى الذى يتخذ موضوعه من البحث عن «إخضاع الزمن إلى اللازمن» و«العمل على ميلاد أزلية الشكل فى جمود الفترة الزمنية».

وتقسم مقاطع النثر الشعرية (التى تتناسب مع «مقاطع» الأغانى، ومقاطع الشعر التقليدى) الوقت إلى أجزاء منتظمة فى أغلب الأحيان، تفصلها «بياضات» أو صمت؛ وهذا الصمت هو الذى يخلق إيقاعات ويشير إلى «الهيكل الروحى» للقصيدة؛ كما تسمح لإيحاءات كل مقطع بالاستطالة وبث موجاتها فينا؛ ويفصل هذه المقاطع بوضوح بعضها عن بعض، فإن الصمت يتيح عزل مختلف «لحظات» القصيدة، والقيام باختيار لحظات دالة فى استمرارية الواقع المتصلة. لقد وثق الشعراء بالتنظيم الإيقاعى المدين إلى المقاطع التى استطاعوا أن يعدوها تقسيما للوقت إلى قطع تناغمية يمكن تشبيهها بالأبيات الشعرية، وكتبوا حينذاك بالادات طويلة جدا، ملحمية، حيث يظل التقسيم إلى مقاطع شعرية العنصر هو الوحيد للاطراد الإيقاعى.

بيد أن هذا التقسيم إلى مقاطع يرافقه فى أغلب الأحيان فى قصيدة النثر بنية «دورية للقصيدة، ذات نظام إيقاعى مبنى على

العودة والتكرار. وأشكال التكرار متنوعة جدا: منها عودة لازمة على فترات منتظمة (...) واستعادة مقطع البداية فى الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الـ «حلقة» و الـ «دائرة المغلقة» (...)

ويتعلق الأمر هنا جوهريا بالتكرارات «الشكلية»، التى تفرض بنية إيقاعية على «الزمن الحقيقي» للنتاج بدلا من الوقت الماثل: الرواية هى التى يجب أن تتصرف مع الوقت الماثل، وأن تبين لنا «العودة الأزلية» النيتشية فى الأحداث نفسها، خالقة على هذا النحو «زمنا خارج الزمن» كما فعل توماس مان فى معظم رواياته. ولكن من الواضح أن استعادة الكلمات أو تناسقها بسبب تناسق الأفكار والإيحاءات - وأن استعادة كلمة «شعر» المتكررة فى قصيدة بودلير النثرية، على سبيل المثال، تنتهى بأن تخلق شعورا بالوسوسة والسحر، «دائرة سحرية» يختلط داخلها مفهوم للوقت الملغى، الماضى والحاضر، المرأة المعانقة والأراضى البعيدة، كلها تختلط فى حقيقة واحدة غامضة وغير قابلة للتجزئة. ويحدث أن الشاعر هو أيضا يستحيى مرات عديدة خلال قصيدته أحداثا متشابهة أو متناظرة، ومنظما هذه المرة الزمن الماثل(...) ومهما تكن الطرائق المستخدمة، فإن المثل الأعلى لهؤلاء الشعراء فى «العودة الأزلية» هو فى كل الأحوال السيطرة دائما على الزمن يرده إلى النظام الإيقاعى، والاستقرار فى وقت «موسيقى» وعقلانى، خارجا عن انسيابية الصيرورة المتواصلة؛ والكمال الذى يبحثون عنه هو ذو طبيعة جامدة: إنهم يريدون بطرائق غير طرائق النظم الشعرى ولكن شبيهة لها بهدفها، أن يضعونا «على مستوى واحد مع الأزلى».

بيد أن هناك طرائق أخرى لبلوغ اللازمنية لكى ننتزع القارىء من الشعور المتنامى بالمحتوم: وبدلا من البحث عن السيطرة على الوقت بصبه فى أشكال حلقية، نستطيع أن نحاول التحرر منه، أن ننكره، ونحن نستقر بقفزة واحدة خارجا عن الأبعاد الزمنية : الماضى، الحاضر، المستقبل: وهى «وثبة لامعنى لها ولانهائية» يبقى اسم رامبو مرتبطا بها، وتقودنا إلى مفهوم القصيدة - الإشراق. إنه فى آن واحد: «الزمن الحقيقى» والزمن الماثل الذى سيرد إلى أقل شئ ممكن، لأن القصيدة تبدو تحت شكل«وحدة» واحدة، موجزة جدا، ومكرسة لإحداث الشعور بالصدمة عند القارئ، الإحساس بالصدمة الشعرية الآنية والمكثفة جدا، كما يريد ذلك ادغاربو، وال«زمن الماثل» الذى لن يكون وجهه انسيابا فى خط مستقيم أو فى دائرة مغلقة، بل نقطة لامعة، فهو ذو لمعان شفاف وآنى.

وهذه المرة نترك ميدان الموسيقى الذى لايمكن أن يتطور إلا فى الزمن وباستخدامه الأبعاد الزمنية (...) وفى الوقت نفسه تتحقق من أن الشاعر لن يشغل بعد بتنظيم نتاجه بطريقة شكلية بحت، أكثر مما يؤثر فى الزمن الماثل، على ما يمكن تسميته «شكلا من الدرجة الثانية». ورب سائل يقول كيف يتسنى لنا أن نلغى الزمن؟ نرى أن الشعراء يجتهدون فى ذلك بطريقتين: تتضمن الطريقة الأولى إلغاء الأبعاد الزمنية البحت، ويمكن للشاعر أن يصف «رؤى» لازمنية، كما هو الشأن فى قصيدة «متصوف» لرامبو أو كما هو الشأن فى قصيدة «متوحش» التى تقع «تماما وراء الأيام والفصول والكائنات والبلدان»، لاحقة على هذا المنوال بتلك الوحدة التى لا اسم لها حيث تتربع «أمهات» «فاوست الثانية»، وحيث «لاوجود

للمكان والزمان»؛ أو أننا نتحقق أيضا من الامتداد الزمنى ونمسك بالعصور متعانقة بنظرة واحدة كما قد فعل هيغو أمام «جدار العصور» فربط عناصر قادمة من حضارات نائية بالزمان والمكان (...) ومن هنا نرى عند رامبو «تصادم» الحقب التاريخية(«أمسية تاريخية»)، والانتقال العنيف من الماضى إلى الحاضر، من الواقع إلى الممكن، و«السرعة المخيفة» للحدث؛ كما نرى عند لوتريامون غموض التسلسل الزمنى للمراحل، والقفزات عبر الزمن، ومطاطية الزمن الذى يقصر تارة ويطول تارة أخرى بإفراط؛ ونجد عند رامبو ولوتريامون وكثير من الشعراء الحديثين التحويلات التى تضع نصب أعيننا تغييرات حثيثة كما لو كان ذلك سينمائيا. ونجد عندهم كذلك الظهور المفاجىء والاختفاء الآنى، ودوامة من العناصر المحمولة فى حركة تقلب جميع المفاهيم «الإنسانية» للكثافة والزمن والرسوخ فى الزمان والمكان. والواقع أن إلغاء المكان هو طريقة أخرى لإلغاء الزمان لأن المسافات تقاس بالأيام والشهور كما تقاس الأمتار، والعكس بالعكس فالزمان يمكن إدراكه على أنه «مكان فكرى». وقد قال بودلير فى «الفراديس المصطنعة» إن عمق المكان رمز لعمق الزمان». وكما يختصر الشاعر الزمان، فهو يختصر المكان (...)؛ وعلى طريقة الرسامين الانطباعيين، فهو يقرب الأشياء التى يبعدها الأفق الجارى، وهو يرى قنوات معلقة خلف « الشاليهات»، وأذرعا «تمد جسرا» من جانب إلى آخر من الشارع، إنه يأخذ، كما يقول ايلوار «عادة الصور الأكثر شذوذا وغرابة». ومن كل الحقائق الجغرافية، يعيد تشكيل حقيقة شعرية مكانها هو كل مكان ولا أى مكان (...) إنه ميدان جائر، وأحياناً خيالى بحت لم يعد العقل

مسيطراً فيه : لأن الشاعر يستطيع ألا يقتنع بإلغاء الصيغ الزمنية ولكن إلغاء الصيغ «المنطقية مما يؤول إلى الشئ نفسه»، إذ إن مفاهيمنا المنطقية مرتبطة بمفهومى الزمان والمكان، ويمكننا أن نهدم بعضها دون أن تنهار الأخرى. وإذا ما قفز كاتب ما بعنف من فكرة إلى أخرى، أليس هذا النقص فى التحول الذى يزعجنا مرتبطاً بفكرة الزمن الضرورى لتهيئة المرور، زمن يجد نفسه ملغياً فجأة؟ وإذا كان «منطق الحلم» مصدراً لحيرتنا ، فذلك لأن الزمن فيه معجل أو ملغياً أو إنه على العكس ممتد بلا حدود؛ ويرتبط وجودنا الحقيقى بالزمان على نحو لا يقبل الانفصال (إنه البعد الرابع لعالمنا) إلى تلك الدرجة حتى إن هذا المفهوم غامض فيما يتصل باستنتاجاتنا كلها ، ورؤيتنا كلها عن العالم. لنحذفه فجأة وسوف نرى أن المظاهر المنطقية كلها تترجح وإن شقاً مميتاً يكبر حتى قلب الحقيقة ـ وعلى العكس، فإننا إذا ما ألغينا مبادئ التماثل العظمى، مبادئ السببية، فسوف نرى الزمن يتلاشى وسط مصيبة كونية حيث يقف الشاعر وحيداً« فى سماء العاصفة وأعلام الدهشة»، وسوف يستطيع الاعتقاد بأنه متحرر من المكان والزمان، وأنه حر وخالد خلود الآلهة. كتب أراغون فى عصر السريالية الأكثر طموحاً أن «الحرية تبدأ هناك حيث يولد المدهش». كيف نُدْهش إذن لكون كثير من الشعراء الحديثين فى عصر فيه الحقيقة اليومية مزعجة دائماً، يضعون أنفسهم طوعاً (من جاكوب وبريتون إلى ايلوار وميشو) تحت رمز اللامنطق؟ إن الأمر يتعلق بـ «اجتثاث» القارئ، وتخليصه فى آن واحد من الحمل المضنى للزمن ومن عقال العادات المنطقية، وانتزاعه من قيود هذا الكون لإعطائه انطباعاً عن عالم آخر غريب، مدهش، قد يسيطر فيه

الإنسان الموهوب بطاقات جديدة على المادة اللدنة بدلاً من أن يخضع لقوانينها.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أننا ابتداء من السريالية على وجه الخصوص، سوف نرى تأكيد تيار يظهر القصيدة ليس كإيحاء مفاجئ وحلم «حاد وسريع» وإنما «سرد» يقع، إن صح القول، «خارج الزمان»: مستخدماً الوسائل التقنية للقص (زمن الماضى وتسلسل أحداث مسرودة بواقعية) ولكنه يعكر صفو نظام هذه الوسائل من أجل غاية غريبة تماماً عن السرد الذى تستخدمه القصة القصيرة أو الرواية، وسائل شاعرية مقصودة، أى لا زمنية. ولهذا يضع الشاعر نفسه فى اللامنطق ويقدم لنا حكايات لابداية لها ولا نهاية، أحداثاً تتلاحم خارج أى منطق، لا يبررها شئ ولا تؤدى إلى شئ فى عالم هو عالمنا ولكنه يبدو لنا غريباً؛ إن تفاهة الأحداث نفسها وموضعية الراوى الظاهرية (...) لا تفعل غير زيادة الانطباع بالغرابة.

حينما يضعنا هذا الخيالى، الذى هو خيال الحلم على هذا النحو عمداً فى زمان خارج عن الزمان، وحيث لا يتم شئ ولا يختتم شئ، اللهم إلا أن تكون الخاتمة مضحكة، وحيث تتلاشى الأصناف المنطقية هو أيضا شكل للجهد الفوضوى و«مجتث» للشعر الحديث.

وكما أن القصيدة الفوضوية لا تخضع لعادات الفكر المنطقى فإنها لا تخضع كذلك لعادات اللغة : «تتطلب اختراعات المجهول أشكالاً جديدة». إنها ليست تقاليد الأسلوب «الشعرى» فقط ولكن كل ما يشهد بوصفة فنية، ببحث عن نظام وتناظرات، واللازمات والتوازنات الإيقاعية... التى سوف تطردها زوبعة التمرد. والنفس نفسه سوف يبدد ترابط الأفكار وتلاحمها، أى تلاحم فى الوصف

وأية تتمة فى الحكاية : يضع الشعراء المحدثون أنفسهم أثر رامبو كى يجيدوا إنكار العالم الحقيقى (. . .) وكيف لا نجد فى هذا الموقف الهدام نفسه بإزاء فكرة الزمان التى تتحكم فى انسيابية الجمل وترابطها ونظام الحديث على مراحل؟

ونربط على وجه الخصوص بتلك الرغبة فى إلغاء الزمن كل الميل الشاعرى الحديث لإعطاء الـ «كلمة» أهمية جوهرية ـ «للاسم» على وجه الخصوص الذى هو لاشئ آخر غير رمز وإثارة الموضوع الملحوظ فى جوهره اللازمنى. وحينما يدخل الاسم فى سياق مقطع، فإنه يأخذ جزئياً تلك القيمة لكيلا يعود إلا عنصراً من كل يتخذ شكله تدريجاً عبر توجه الجمل؛ ولكنه إذا ما عزلناه وإذا ما وجد استقلاليته وبريقه الخاص، فإنه يصبح نواة مشعة ويبث بحرية كل الإيحاءات الحسية والفكرية التى كان تطور المقطع المتصل يضعها فى الظل. وكان رامبو أول من شعر واستخدم هذه «الديناميكية المتفجرة للكلمة» التى تشكل كما يقول ج.كراك، الحصة الإيجابية للقرن الأخير للشعر الفرنسى»: بينت كيف أن استخدام المقاطع ذوات القيمة الضعيفة وأسلوب «التأشير» والتعداد المجرد، كان الشعراء يفصلون الكلمة ويعزلونها من النسيج الفعلى. ومقاطع من مثل «آه أيتها المحن وطواحين الصحراء، الجزر والرحى»، «الموسيقى، تحولات اللجج، واصطدام قطع الثلج بالكواكب»، لا تساوى بـ «المعنى» العام للجملة قدر ما تساوى بسلسلة الإشراقات الموجزة التى توقدها تباعاً لخيالنا. وهنا يوجد ميل مافتئ يشتد حتى العصر الحالى : إذ أن الكلمة الموهوبة بوجود مستقل أكثر فأكثر، تصبح فردية فوضوية ترفض الخضوع لقوانين التركيب والذوبان فى الموج الشفاهى؛ وهى لم تعد

مدرجة فى نظام الجملة كى يمر المعنى «عبرها» كما يمر التيار عبر سلك كهربائى، وهى تلمع من بريقها الخاص، الوحيد والكواكبى.

وربما نشير إلى أن الفن الحالى للشعر الحر يسمح بهذا العزل للكلمة أكثر ما يستطيع النثر فعله؛ وهذا صحيح إلى حد ما، كما يمكن لنا أن نراه فى قصيدة ريفردى القصيرة هذه، حيث «تعمل» الكلمات من دون شك فى بناء المجموع، ولكن على نحو مغاير لجملة متصلة :

الظهر
تلمع المرآة
الشمس فى اليد
امرأة تتطلع
إلى عينيها
وحزنها
والجدار المقابل فقد بريقه
الطيات التى عملتها الريح فى شراشف السرير
وما يرتجف
باستطاعة المرء أن ينظر فى الغرفة
ويغمى على الصورة
وتمر سحابة
المطر (١٠٧)

ومما لاشك فيه أن النثر يحتفظ بطابع أكثر التصاقاً وأكثر «تناغماً» ـ ولكن ينبغى ملاحظة أن الفواصل والأماكن البيض والكلمات المشار إليها إن هى إلا وسائل لفصل الكلمة عن القرينة

لزيادة قيمتها «الحقيقية»، إن صح القول، على قيمتها «النسبية» في الجملة؛ إن تفكك الجمل، والبدل والاندهاشات واستعادة المصطلحات يمكن أن يكون له التأثير نفسه (على سبيل المثال) في جملة ايلوار هذه : «خفيفة» تتحركين، وخفيفين، يتحرك الرمل والبحر» (...) فهل نشهد « انحلالاً» حقيقياً للجملة المشتقة في غبار من العناصر المعزولة والفوضوية؟ إن أية قدرة لخلق «قصيدة» ربما لا توجد في هذه الحالة. ولكن الفوضوية هنا إن هي في الحقيقة، كما هو الحال دائماً، إلا الجانب الآخر والوجه الثاني لإعادة تنظيم العالم الشعرى : إننا لسنا بإزاء فوضى، ولكننا بإزاء نظام غريب. وبين الكلمات التي يضعها الشاعر جانباً إلى جنب تنتظم في الحقيقة علاقات وتحدث تبادلات وتناغمات متنافرة أو متوافقة لحنياً؛ وتثير الكلمات بعضها بعضاً بالتبادل (...) وعلى صعيد التنظيم الشعرى (الانتظام في جملة أو في مقطع شعرى أو الانتظام في قصيدة) نرى أن هذه الكلمات «تنتظم في علائق كما تنتظم الكواكب في السماء» عن طريق إشعاع إيحاءاتها الصوتية والبصرية المؤثرة.

ففي المقام الاول نرى تشكل «ثريات من كلمات»، عناقيد من كلمات تسهم كل واحدة منها، إما في تقوية الانطباع نفسه وخلق «جو» خاص (...) وإما في تفجير بريق غير متوقع باصطدام الإيحاءات المتناقضة : (الجمر والزبد) في قصيدة «متوحش» لرامبو . وفي المقام الثاني تنتظم هذه الثريات وتدخل في علاقات بموجب قوانين علم الفلك الخاصة بكل قصيدة. ولكل قصيدة مهما تكن متحررة من الفكر العقلاني، لها منطقها الداخلي : «ويمكن أن

يتحدد المنطق بأكثر الجنون غرابة ـ وهذا الاقتران يولد أعمالاً عبقرية كما يقول ريفردى.نحن نحترم الحس السليم ـ ونعجب بالمفاهيم المجنونة التى تنتظم منطقياً فى جوها وعلى صعيدها ». إن منطق القصيدة هذا الذى سوف يعطيها بناءها ووجودها العضوى يجمع ويوجه عناصر النتاج قيد التكون ويفرض عليها غائية معينة. ويمكن أن يترجم على الصعيد الشكلى البحت بتوازنات وتناظرات تدين هيكل النتاج (. . .)

ولكننا فى أغلب الأحيان نحس عميقاً فى تلك القصيدة «العابثة» و«المفككة» بموجب الأحكام الكلاسيكية بانتظام صلات وعلائق دقيقة بين الكلمات والصور التى تنتظم عبرها الفكرة الشعرية، بحيث أن النتاج المكتمل يبدو وحدة واحدة كاملة وتركيباً يجمع فى «إيحاء آنى» كل أنواع العناصر التى لا يحصل عليها التحليل العقلانى المنطقى إلا بشكل مجزأ. ومن فكرة التأليف والاتحاد تلك سوف ننتقل إلى فكرة الرمز لنلاحظ أن قصائد النثر الجميلة لها على الدوام تقريباً طابع رمزى : شريطة ألا نأخذ كلمة «رمز» بالمعنى الضيق للترجمة المجازية لفكرة ولكن بمعناها الأوسع للتعبير المجازى بلا شك ولكنه غير قابل للتبديل بكلمات من اللغة العقلانية؛ ومن تجربة خاصة : لأنها صيغة تعبير غير قابلة للترجمة مثل تلك التجربة نفسها (. . .)

وسواء أقال الشاعر «أنا» أم لم يقل، فإن نثره سيكون شاعرياً فى الحد الذى سوف يكون فيه تجسيداً لتجربة ذاتية والحقيقة أن النتاج الشعرى يمتلك نوعين من الحقيقة : حقيقة خاصة، مستقلة وحقيقة تتعلق بشخص كاتبها؛ وفى الوقت الذى تكون فيه الحقيقة

الشعرية تبلوراً شعرياً ووحدة منظمة، فإنها انبعاث «مضاعف» للكائن العميق للكاتب. ولهذا السبب فإن هناك دائماً، من قصيدة لأخرى، «لحناً جوهرياً، سمة صاخبة أو صماء»، «الجو الحيوى» نفسه (...) ولا يهم إذا ما كانت القصيدة مكتوبة بالشعر أو بالنثر، وإنما المهم أن نجد فيها ذلك «النغم الجوهرى» الذى يمنحها أصالتها ويجعل منها عالماً صغيراً يحتل مكانه وسط عالم أوسع. وعلى هذا فإلى أى درجة تتداعى الكلمات على نحو لا إرادى وتلقائى لتعيد خلق العالم من جديد تبعاً للنظرة الخاصة بكل شاعر، وإلى أى درجة، على النقيض من ذلك، يختار الشاعر العناصر التى ستعيد تشكيل حقيقة جديدة ويضبطها على نحو إرادى؟ هذا سؤال صعب وشائك، أجاب عنه المنظرون والشعراء بحسب أمزجتهم وبطرائق مختلفة جداً. وعلى أية حال يبدو أنه لا يوجد شعر يستطيع أن يقنع بأن يكون فنياً بحتاً يربط الكلمات بموجب حسابات دقيقة كى يحدث تأثيراً معيناً (كما أراد پو حملنا على تصديق ذلك وهو يؤلف قصيدته الشهيرة «الغراب»)، وعلى العكس لا يستطيع أى من الشعراء مهما يكن «ملهماً» أن يكتب بطريقة آلية بحت من دون أن يستيقظ فيه، وحتى دون علمه، الشعور الفنى الواضح الذى ينظم ويختار.

وهكذا نعود إلى فكرة التنظيم الفنى ، ففى مقابل صيغتى قصيدة النثر : القصيدة الشكلية أو الدائرية، والقصيدة ـ الإشراق (أو القصيدة «الفوضوية»)، فإننا لا نعارض الشكل باللاشكل والفن برفض الفن ولكن بصيغتى خلق شعرى مختلفتين. وتتناسب كل واحدة من هاتين الصيغتين مع موقف جمالى وميتافيزيقى مختلف : الصيغة الأولى التى تعطى تنظيماً إيقاعياً ودائرياً صارماً

تظهر اهتماماً أكثر بالفن الشكلي وموقفاً أكثر وعياً وإرادة، وهي في الوقت نفسه علم جمال مبنى على النظام والوزن، وبالنتيجة على الشعور بالنظام والتناسق الكونيين وعلى الرغبة في المشاركة بذلك؛ أما الصيغة الثانية التي ترفض الصيغ الزمنية والمنطقية وتضع علم جمال المنفصل والإشراق ضد التناسقات التركيبية والإيقاعية فهي تتأتى من رفض للكون كما هو عليه ومن مطلب فردي - ومن هنا ينشأ الاضطراب، ومن هنا يقوم الجهد لاكتشاف عالم آخر أو لخلق هذا العالم الآخر بالسحر الشعري. ومن الواضح أن هذين النظامين الجماليين اللذين يقود فحص النتاجات إلى رؤيتهما وهما يرتسمان بوضوح، ليسا متصلبين تماماً في الحقيقة لأننا نجد أنفسنا أمام حشد من الحالات الخاصة، وبدرجات وتطورات وأشكال لا تخضع لأي تصنيف ولا ننسى فضلا عن ذلك أن في أصل أية محاولة للقصيدة النثرية هناك إرادة في تحويل شكل جديد، فردي فوضوي فيما يتعلق بالأشكال الموجودة، وفني في تنظيمه للنثر في قصيدة. ومع هذا فأنا أعتقد، على أية حال من الأحوال، إنه توجد في قصيدة النثر «قطبية» شديدة الحساسية : فالشعراء الذين يتوجهون إلى قطب النظام أو إلى قطب اللانظام ينتهون بالشكل الدائري أو بشكل الإشراق ويتجمعون في عائلتين روحيتين.

الفصل الرابع

قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦

ما إن تفككت أواصر المدرسة بسرعة جداً حتى انقاد الشعراء بفعل ميولهم المختلفة إلى قصيدة النثر فوجدوا فيها شكلاً فنياً، محكم البناء وموسيقياً تارة، وأداة تمرد فوضوى تارة أخرى. وهذا ما يفسر سر التعقيد الذى اكتنف الحقبة التى نحن بصدد دراستها، ولا سيما أن تأثير فاغنر وتأثير الفوضوية كانا يتوازيان آنذاك فى الأدب. ومع ذلك بوسعنا القول إن قصيدة النثر «الفنية» ستكون اعتباراً من عام ١٨٩١ قد أعطت نماذجها الرائعة وأنجزت ألمع حقبة من عملها، وسوف تتجه نحو صيغ أكثر حرية وأكثر فردية عبر تعدد أشكال السنوات التالية كلما ضعف التأثير الرمزى.

فى فجر تلك الحقبة التى سوف تشهد فى آن معاً انتصار المذاهب الرمزية وتفكك التجمعات السريع، ينبغى أن نشير أولا إلى أن أزمة حادة سوف تبدأ بالنسبة إلى قصيدة النثر مع تبنى «الشعر الحر». لقد وجدت أخيراً الأداة الشعرية التى فيها ما يكفى من المرونة كى تتكيف مع كل تموجات الخيال ورجفات الضمير، أداة شعر جديد هوقبل كل شيء وموسيقى وإيحائى أو خلق علم عروض جديد مبنى على الإيقاع وليس على «البحر» يشير إلى القطيعة مع كل تقليد شعرى كما يمثل فى الوقت نفسه نهاية عصر من الجهود لتحرير

الشكل. وسوف يعدّها البعض إحدى أكثر التجديدات الرمزية خصوبة بقيت حتى بعد زوال الحركة الرمزية[١٠٨]. ما الذى تصبح عليه حينذاك قصيدة النثر التى تقدم عليها الوقت؟ إذا عددناها مجرد شكل انتقالى، ومحاولة أولى لتحطيم معوقات فن العروض الكلاسيكى، فلم يعد هناك سبب لوجودها بعد اكتشاف الصيغة الإيقاعية الجديدة. وهذه هى وجهة نظر كثير من الرمزيين ولاسيما غوستاف خان. وإذا كان هذا الأخير ما يزال يخلط الشعر الحر وقصائد النثر فى مؤلفة (Palais Nomades) عام ١٨٨٧، فذلك لأنه لم يخرج تماما بعد من تلك المرحلة الانتقالية التى سوف يعلن بعدها أنه من أصحاب الشعر الحر فقط، ذلك الشعر الذى يحس تجاهه بمشاعر الأبوة! إنه، كما سوف يقول فى «مقدمة» عام ١٨٩٧ «نتيجة لقصيدة النثر» والشكل الذى عليه أن يعوض جميع الأشكال الأخرى من الآن فصاعداً وسوف يحدد موقفه من قصيدة النثر فى مقال قدمه عام ١٨٩٧ أيضاً إلى «المجلة البيضاء» بمناسبة «بالادات» پول فور. ونقرأ له فى ذلك المقال قوله: «يبدو لى أن قصيدة النثر كانت أكثر ضرورة فى عصر بودلير مما لو كان ذلك فى عصرنا. وأعتقد أنه لو ظل الشعر القديم ثابتاً لآل العمل الذى كان معداً لها الآن إلى الشعر الحر الذى تمنحه وسائلها وحدودها كل هذا الميدان» [١٠٩].

لم تكن قصيدة النثر فى نظر (خان) و (دوجاردان) و (لافورغ) و(موكيل) غير شكل انتقالى جاء ثمرة للتردد والحيرة، ولم يتوصل أحد منهم إلى منحها استحقاقاتها الأدبية. وينبغى أن نعترف أن جميع النتاجات النثرية (قصيدة النثر أو النثر الموزون) لأصحاب نزعة «التدهور» نحو عام ١٨٨٥ - ١٨٨٦، كانت تبرر كثيرا إهمال جهودهم فى هذا الاتجاه بسبب ضعفها وطابعها الهجينى. وسوف يكتب (دورنيس) عام ١٩١٢: «سرعان مايتّبين لنا أن محاولة النثر

الإيقاعى إن هى الا طريق نحاول أن نسلكه ولكننا نتركه لمجرد شعورنا بأنه بلا مخرج». والواقع أنه كان هناك الكثير من الشعر الفطرى ومن الذكر الشعرى اللاشعورى كى يتكون لدينا انطباع بشكل هجينى لايطاق. إن الشكل الوحيد الممكن بالنسبة لقصيدة النثر هو الواقع... النثر

هل نشهد، اعتبارا من عام ١٨٨٧، زوال قصيدة النثر، ونحن نهبط ثانية إلى الأفق كلما ارتقى الشعر الحر إلى السمت الشعرى؟ ليس ذلك صحيحاً إلاً جزئياً: أولا لأن الشعر الحر لم ينتصر على الفور؛ ولا تمثل حركة الشعر الحر بقيادة زعيمها خان الحركة الرمزية كلها وخاصة في البداية. ففى المعركة التى نشبت بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٩١ بين «أصحاب ڤيرلين» و «أصحاب مالارميه»، احتفظ الشعر الكلاسيكى بأنصاره المخلصين إلى جمالية مالارميه. وليس لهؤلاء، على العكس، أى حق فى إهمال قصيدة النثر. ومن جانب آخر، ستبدأ فى عام ١٨٩١ مرحلة فردية مفرطة ولما كان «الإيقاع الشخصى» للكاتب هو الشيء الوحيد الذى يتدخل فى اختيار الشكل المناسب للقصيدة، فسوف تطمح جهود الكتّاب إلى وضع جميع أشكال النثر والآية والشعر الحر فى مستوى واحد على الصعيد الأدبى، وذلك على نحو مواز لجهود «الفوضويين» الذين يناضلون من أجل إزالة الطبقات الاجتماعية. وإذا كان بريق الشعر الحر قد كسف قصيدة النثر ردحا من الزمن فذلك لأن كبار الشعراء من مثل ڤيرهيرن، و رنييه وفيليه غريفان قد اتجهوا صوبه. بيد أن النثر، الذى أهمل لمدة من الزمن شكلا شعرياً، سيأخذ بثأره نحو نهاية القرن.

الفصل الخامس

التوجهات الجديدة

لايخلو من فائدة أن نحدد في بداية هذا الباب، حيث سنرى بوضوح أكثر ظهور دلائل تجديد شعرى، إن النثر خاصة، لا الشعر الحر الذى يتقوقع فى أغلب الأحيان فى علم الجمال الشكلى وفى رغبة تغيير تغرق فيها حدود الحقيقة، هو الذى سيسمح بظهور التوجهات الجديدة: توجه نحو شعر الحياة، الأقرب إلى الواقع والأكثر حماسة، وتوجه نحو شعر التخيلات واللامعقول. وهذه ميول قد يكون بوسعنا من غير شكل ربطها بمبادئ المدرسة الرمزية نفسها، ولكنها وجدت نفسها فى الواقع جامدة وعقيمة بسبب الإفراطات الفكرية والمماحكات الجمالية، وربما أيضا كان ذلك بسبب عجز عن إدراك الحياة فى إشراقها وفى غموضها.

وسوف تصبح قصيدة النثر تحت أشد أشكالها فوضوية، أداة تمرد على إفراط «الحذلقة» أحيانا،وعلى قواعد وأصناف عقلانية متصلبة جدا أحيانا أخرى.

العودة إلى الحياة واستخدام النثر

من المدهش أن نكتشف أن النثر قد استطاع بفارق بضع سنوات أن يتبنى أداة لفن رفيع يتيح للرمزيين نتائج أسلوبية وإيقاعية غير

متوقعة، ويعد على إنه الشكل الوحيد المناسب لفهم الحياة اليومية في ارتجافاتها، أولترجمة ضوضاء البشرية في العمل، وذلك لأن النثر هو الشكل المستخدم في اللغة اليومية.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن الكتاب قد شرعوا يسمعون نداء الحياة مجددا عبر نتاجين نثريين: «هكذا قال زرادشت» لنيتشه و«الإشراقات» لرامبو.

وكان رد الفعل ضد الحركة الرمزية وضد طريقتها في «إدارة ظهرها للحياة» لابد منه كحركة رجوع الرقاص(...) بيد أن تأثير نيتشه كان سيوجه طموحات ما تزال غامضة ويشتد من عام ١٨٩٣إلى عام ١٨٩٨في الحد الذي كان النتاج فيه يستجيب لحاجات أكثر آنية. (سامان) يقرأ نيتشه عام ١٨٩٤، وجيد يسمع (مارسيل دروان) يتحدث عنه ١٨٩٥، وسوف يقرأه عام١٨٩٦، ويؤكد كتاب (ليشنبيرجر) عام ١٨٩٨ معنى هذا التأثير. وسوف يشير(ريته) في صحيفة «لاپليم»(القلم) بشأن هذه الدراسة إن عند نيتشه شيئا آخر غير إرادة القوة هو «قبول الكون بسرور وعبادة الوجود على الرغم من كل شئ». ألايبدو إن شتائمه «الشعراء» في«زرادشت» موجهة إلى بعض الجماليين الرمزيين مع أنها مكتوبة نحو عام ١٨٨٣؟«ليس لأنشودة ربابتهم من حقيقة أكثر من المرور العابر لأشباح هامسة: ما الذي فهموه حتى الآن من الحماسة؟» «الحماسة» التي سوف تكون الكلمة - الرئيسية لـ «الأغذية الأرضية».

(...) وكان مؤلف «هكذا قال زرادشت» سينفث حياة جديدة في الأدب، إذ يوجد في «مجموع قصائد النثر» هذا شداً ووثبة يصنعان

من الأسلوب رقصة حقيقية على حد تعبير نيتشه نفسه. يالها من حيوية فى الإيقاع وفى الصور أيضا!

أفلا تذكرنا كلمتا وثبة ونشوة بحياة رامبو؟ لأن رامبو، مثل نيتشه، يصبح رسول عصر جديد للأجيال الشابة. وما فتيء تأثيره يمتد منذ إعادة طبع «الإشراقات» عام ١٨٩١، هذا الكتاب الذى سرعان ما أسر لب جيد وڤاليرى الذى سوف يقول عنه فيما بعد: «كان رامبو ومالارميه إيحائى حياتى». كما كتب جيد إلى ڤاليرى عام ١٨٩٢ يقول: «إنى أتعلق: بـ «الإشراقات» ويقول عام ١٨٩٤ «هاأنذا لا أقرأ غير رامبو منذ ثلاثة أسابيع يا صديقى العزيز ...»، مستأثراً فى «الإشراقات بـ «صخب الحياة وروعتها» اللذين يجعلان من رامبو «خميرة لا مثيل لها»، كما سوف يقول ذلك فيما بعد. وسوف يقول (پول فور): «أنا ورفاقى الرمزيون من الجيل الثانى، لم نكن نقسم إلاّ بأربعة قديسين: ڤيرلين ومالارميه وڤيليه دوليل آدام ولوتريامون، ولكن رامبو كان إلهنا - الإله الملعون - إله الشعر والحياة الشعرية الحقيقة». وتبرهن المقالات العديدة التى خصصت له على أن الأرضية كانت جاهزة آنذاك لاحتواء تأثير «صخب الحياة».

(...) وكان جيد عام ١٨٩٧ مواظباً على إنهاء «الأغذية الأرضية» التى سوف تظهر فى السنة نفسها، ولكن (پول فور) يتغنى فى نتاجه «بالادات فرنسية» بكل مظاهر الطبيعة: «بالادات السهل والمروج والأنهار»، «بالادات الغابة، والغيضة والأنهار»، «بالادات الجبل، وجبال الجليد والينابيع»... ولم يعد ممكناً كتابة «مؤلفات فنية خارجاً عن الزمان والحوادث المحتملة الوقوع»؛ وسوف

يشهد آذار عام ١٨٩٧ ظهور بيان «الحركة الجيمسية»[(١١٠)] في صحيفة «لوميركير» ، الذي يصرح فيه جيمس بحزم قائلا: «كل الأشياء جيدة للوصف حينما تكون طبيعية».

الطبيعية

ومع هذا فقد ولدت في نهاية عام ١٨٩٦ حركة تطالب بـ «العودة إلى الطبيعة» وتدعى تحمل وزر وضع الأدب ثانية على صلة مع الواقع. ويوم ١٠ كانون الثاني ١٨٩٧، عرضت صحيفة «الفيغارو» الطبيعية على أنها «آخر مركب» للأدب، ربانه (سان جورج دوبوهلييه) ومديره إميل زولا (لأن الـ Naturisme (الطبيعية) تدعي انحدارها من الـ Naturalisme وكان «بيان» (بوهلييه) يعلن بتشدق أن «الكآبة الوهمية التي كانت تضني النفوس في حوالي عام ١٨٩٠» لا يمكن أن تلائم «الكتّاب المرتجفين» من الجيل الجديد؛ ولم يعد الأمر يتعلق بإثارة «عشيقات ساحرات وأسياد خيالين رقيقين» بل بالتغني بـ «أعياد الإنسان السامية» وتمجيد «البحارة، والفلاحين المولودين من جوف الأرض والرعاة الذين يسكنون جنب الصقور». وحينما يعدد بوهلييه «الطبيعيين» فإنه يذكر (ميشيل أبادي)، و(موريس لوبلون) وكذلك أندريه جيد، العبقرية «ذات العذوبة المشوبة بالعاطفة» و(بول فور) الذي كتب «أناشيد شفافة». وإذا ماصدقنا القطعة القصيرة المشوبة بالسخرية التي نشرها جيد عام ١٨٩٧ في صحيفة (الايرمتاج) بعنوان «المذهب الطبيعي»، فلا يبدو أنه كان في غاية السرور إثر تصنيف بوهلييه له. وكان عام ١٨٩٦ يستقبل بالسخرية نفسها رسالة فرانسيس جيمس المتلهفة

حيث يصرح قائلاً : «كل هذا الأدب الجديد، سواء أكان من المذهب الطبيعى أم لم يكن، قد تشكل وسوف يتشكل من مثلث زواياه هى أنا وأنت و «بوهلييه» (...)

ما هو إذن هذا النثر المعاصر و «الطبيعى» الذى عليه أن يمنحنا تعبيراً «سمفونياً» عن الحياة؟

إن كتاب «شتاء فى التأمل» الشهير «الذى أهداه سان چورچ دوبوهلييه إلى زولا نهاية عام ١٨٩٦» هو قبل كل شئ كتاب غنى وكثيف، كما أنه وسط بين الرواية والمقالة بالنثر وديوان قصائد النثر. «طفح، فيضان نضر تحت وهج الشمس، هذه هى الكلمات المناسبة لتشخيص هذه القصيدة الرائعة حقاً»، كما يقول (ريته). ونجد فيها مزيجاً من التأكيدات من مثل : «لا شئ مماينشده شكسبير يساوى رائحة الخبز»، وتأملات شاعرية تنبئ نغمتها بنبرة « الأغذية الأرضية»:

«أحس، أحياناً، بعناق الظل. خلية تسطع، سنابل قمح تلتهب؛ ويغنى الماء ـ لا يمكن أن نفسر هذا. يبدو أننا شهود فنائنا . جانب من النفس ينهار، يفنى. لا نفهم؛ لن يحدث شئ. أولئك الذين لم يحسوا بدوار الروح المظلم فى نفسهم. آه ما الذى سوف يميزونه من فكرى؟»(١١١)

ولوحات خاصة أو قروية مثلما يمكن أن تقدمها الحياة إلى الريف. ليس هناك قط قصائد نثر بحصر المعنى، لكن «عطاء ناثر مدهش»، وثمة غنائية ورنين جميل و«إيقاع أكيد، غنى ومتناسق للجملة». وسان چورچ دوبوهلييه هو بالتأكيد كاتب المذهب الطبيعى الكبير. وكان لمؤلفه ما يكفى من النجاح كى يثير مقلداً واحداً فى الأقل هو

(ب ـ ل غـارنـيـيـه) الـذى أراد إثر «شـتـاء فـى الـتـأمـل» أن يـصـف «الصـيف» وهو «سلسلة من القطع النثرية المكتوبة ـ المغناة ـ تمجد فصلاً من فصول السنة، كما يقول م. لوبلون الذى يكشف له هذا الكتاب عن «مزاج طبيعى عميق». ولكى نتحدث مثل جيمس فإن «المثلث» الطبيعى (بوهلييه ، لوبلون ، منوفور) يحتوى على ناثر ـ شـاعـر ثـانـى هـو «مـنـفـور» الـذى نـشـر عـام ١٨٩٦ «سـلـقـى» أو «الانفعالات العاطفية»(...)

وبوسعنا أن نضيف إلى المؤلفات ذات الإيحاء «الطبيعى» بضع قطع نثرية أخرى : مثل نثر (فـانـدبـيت) فـى كـتـاب «الـسـاعـات المتناسقة»، حيث يجد (موتفور) «انعطافات لذيذة»، و«(هـ . دور بنييه) «أحاسيس حية وقوية». (...) وسواء أكانت هذه القطع النثرية جيدة أو رديئة فهى تدهش بنبرتها الحماسية المتصوفة تقريباً؛ ويتحدث (أو. جالو) فى هذا الشأن عن «حالة من النعمة الدنيوية» وعـن «تـصـوف جـديـد»يـكـشـفـه عـنـد (سـان ــ بـولـرو) ، و(أومـو نفور)و(أو. سينيوريه)و (ج. غاسكيه)و(ل.ب. فارغ)، و(شارل لوى فيليب) : الكثيرمن الكتّاب، كما بوسعنا أن تلاحظ ذلك، ممن كتبوا بالنثر خاصة، إذا استثنينا (سينيوريه) (الذى كتب مع هذا بعض النثر الغنائى). ونلاحظ عند كل هؤلاء الكتّاب ما يسميه جالو «تأليه للحياة الحقيقية». ولهذا حتى روايتهم أو مقالاتهم تطمح إلى الشعر بموجب شاعريتها والحماسة التى تملؤها.



الباب الثالث

قصيدة النثر في التحول المعاصر

«سيكون الجمال متشنجا أو لن يكون»

بريتون، «بيان السريالية»

«إن اللاوعي واللامنطق والآني التي هي - كما تشير إلى ذلك أسماؤها - امتناع أو نفي للأشكال الطوعية التي يدعمها الفعل الذهني، قد حلت محل النماذج التي ينتظرها الذهن».

(ڤاليري، «منوعات ٣»)



ليس الفصل بين شعر «ما قبل» و «بعد» عام ١٩٠٠ عملية تعسفية، إذ أن فجر القرن الجديد هو حقا فجر عصر جديد فى الأدب وفى تاريخ العالم كذلك. كل شيء سيشجع على تفتح (أو تفجر) شعر فوضوى للغاية، يختلف عن الشعر الرمزي أكثر مما كان الشعر الرمزي يختلف عن الشعر الرومانتيكي : فظروف الحياة ونهجها نفسه سوف تجد نفسها متغيرة بفعل الميكنة، وتطور الصناعة المتنامي وبفعل بعض الاختراعات كالطيران والاتصالات اللاسلكية التي تجعلنا نعيش بمعدل أكثر سرعة على الدوام؛ كما أن السينما والدعاية والراديو تفتح وتفرض علينا صيغا جديدة في التفكير والتعبير. وحلت المفاجأة والصدمة والطرق المختصرة العنيفة محل تسلسل الأفكار والتطورات البطيئة والالتزامات المتناسقة التي تتكيف معها اللغة الكلاسيكية. فكيف لا يتقولب الشعر والأدب برمته مع ما سوف يسميه ابولينير «الذهن الجديد»؟ وسوف تزيح ريح الحداثة العاصفة أشكال التعبير البالية وكذلك الطرق القديمة في التفكير والإحساس، كما ستسقط آخر الحواجز بين الشعر والنثر (كما كان ويتمان يتنبأ بذلك سابقا)[١١٢] بيد أن «الذهن الجديد» هو ليس فقط ذهن نصر وتفاؤل بإزاء الإمكانات الإنسانية كما كان يظن ذلك ابولينير؛ لقد أصبح، وخاصة بعد عام ١٩١٨، ذهن سخرية مرة وتمرد أمام إخفاق الحضارة، ذهن تدمير يهاجم القيم التقليدية بعنف. وسوف تشهد حقبة ما بعد الحرب تطور شكل

شعري «يبدو كما يقول شاپلان، شبيها بمصائبنا وفوضانا والارتباك الذي نرى ضياع الناس فيه برعب لا مثيل له في التاريخ». إنه شعر مصائب يقتحم المظاهر المنطقية كلها ويسخر من العقل (لأن المنطق والعقل لم يكونا ذوي عون كبير في الغرق الشامل) ويرفض كل قاعدة لأن القواعد جميعها، جمالية كانت أم أخلاقية، وجدت نفسها وقد نسفت من القاعدة في عصر هزيمة شاملة. وهو شعر تمرد وفوضى لم يعد راغبا في أن يدين بشيء للصيغ القديمة كما سوف يؤول به المطاف إلى حد نكران الشعر نفسه في الوقت الذي يحاول فيه أن يتخطاه.

ينبغي إذن ألا نُدهش إذا ما ألقت قصيدة النثر بعدعام ١٩١٨ من علي ظهرها ثقل همها الفني كله وبحثها الشكلي كي تجرب قفزة ايكاروسية فوق طبيعية. وليس بوسع قصيدة النثر «الفنية» إلا أن تكون خطأ في التسلسل الزمني في عصر لم يعد الأمر فيه يتعلق بخلق أشكال جميلة لا بـ «التعبير» عن أفكار أو مشاعر[١١٣] قدر ما يتعلق الأمر بإيجاد منفذ للخروج من عالم لا يطاق العيش فيه. وسوف يؤكد شعراء ما بين الحربين، مثل رامبو، بلوغ المجهول وإيجاد أسرار لـ «تغيير الحياة» عن طريق تحطيم الأشكال كلها (وبضمنها تحطيم اللغة نفسها) وعبر التمرد والفوضى. وبإزاء مثل ذلك التطرف في الفوضى والدمار لا يمكن أن يبقى شيء، لا من «لعبة الشعر القديمة» ولا من كل شكل أدبي أيضا، حتى أن فكرة الشكل نفسها قد دمرت كليا. والشعر يمكن أن يوجد في كل مكان أو لا يوجد فى أي مكان. واليوم أيضا وعلى الرغم من المحاولات التي بذلت لتصبح اللغة ثانية أكثر قدرة على الإيصال، فإنها تعاني أحيانا من استعادة قوتها ونشاطها

بعدما فقدت كل الأوصياء الذين يصونونها فيما مضى. وسوف يكون عمرنا بلا شك أكثر من أي عصر آخر بالنسبة إلى الشعراء الصغار.

هناك ثلاث لحظات عظمى إذن في التاريخ الشعري للنصف الأول من قرننا وفي تاريخ قصيدة النثر خاصة :

- أول ظهور للروح الحديثة مع التيارات التجديدية والتكعيبية؛
- الهجمة الفوضوية الكبرى للدادائيين والسرياليين التي آلت في آن معا إلى تحطيم القيم الشكلية وإلى إعادة تقييم للوظيفة الميتافيزيقية للشعر؛

التوجهات الجديدة التي ترتسم في أيامنا هذه هي فى مصلحة التحرر الذي تمارسه السريالية وتسمح بأن نستشف مكانة قصيدة النثر في شعر المستقبل.

الفصل الأول

فجر شعر جديد

(١٩٠٠ - ١٩١٣)

ربما كانت هناك ضرورة لوجود أزمة شعرية كى تفسح المجال لتجديد الأفكار والتقنيات. وبعد انهيار الحركة الرمزية سنرى أن الجزر يجرف معه جميع أقسام جماليته الميتة، تاركا وراءه بعض الانتصارات النهائية التى سوف يرتكز عليها الشعر الجديد :

الشعر الحر، والفردية والاحتجاج على المفهوم الوضعى للكون : والرغبة فى الاتصال بالحقيقة الدفينة عن طريق الشعر وفى «اقتناص أجزاء من الحياة السرية فى فخ اللغة». لقد كانت مرحلة من الانحلال الأدبى وبوسعنا القول مع شارل موريس إنه لما لم يكن هناك شىء، فهذا يعنى أننا فى اللحظة المؤاتية لتفتح شىء ما.

وعلى أية حال فقد تم تحرير الشكل نهائيا - وهذا يتماشى مع الفوضى التامة : إذ تستمر قصيدة النثر فى الذوبان فى النثر الشعرى وفى الأشكال الغنائية للرواية، أو أنها تتجدد فى شكل «وجيز» أكثر هو الآية. أما الشعر فهو يتخذ من ناحيته أكثر الانطلاقات اختلافا ويمضى من الشعر الاسكندرى للقصائد «الرومانية» (romanistes) إلى الأشكال المقطوعة والفوضوية للقصائد «التجديدية» الأولى. وفى ذلك الجو من البحث الفوضوى سوف تتطور روح شعرية جديدة محدثة تقنيات جديدة وتناضجا أكثر اندفاعا على الدوام بين مواضيع الإيحاء وبين وسائل تعبير النثر ووسائل تعبير الشعر.

١ ـ الأزمة الشعرية فى بدء القرن وأزمة قصيدة النثر

يوم مكفهر يضىء ميلاد القرن العشرين : فمالارميه قد مات لتوه وتشتت تلامذته ورمت الرمزية آخر نيرانها كما أن كتاب (لوكاردونيل وفيله) الموسوم "L'Enquete" عام ١٩٠٥ يبين أنه لم تعقبها أية حركة جماعية وأن «المدارس» الصغيرة المولودة ـ ميتة التى تزدان بأسماء مثل Humaisme Somptuarisme, Integralisme,... لم تحمل شيئا مهما للتيار الشعرى إلا ما كان حماسة «حيوية»[١١٤] تعانق أفكار بيرغسون وحركة التمرد الكبيرة على (رفض الحياة) التى كان يمر بها الرمزيون. وبدأ آنذاك فى الأدب وفى السياسة عصر من الهيجان والاضطراب. فقد شهدت السنوات الخمس من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٠٥، كما يقول (فلوران ـ بارمونتييه)، «حقبة من الفوضى التامة التى كان الشعر خلالها فريسة لأغرب صانعى الألغاز الرمزية ولأكثر المعممين دنسا :

لقد كانت معمعة رهيبة من الكيمياء والسطحية»[١١٥] وينبغى ألا تنسى أن جيد، بعدما كتب «الأغذية الأرضية» فى تلك الحقبة، سوف يترك الشعر ويتجه نحو أجناس أدبية أخرى (مسرح(*)، مقالة، رواية)؛ وأن ڤاليرى قد كف حوالى عام ١٨٩٢ عن كتابة الشعر ولن يعود إليه إلا حوالى عام ١٩٢٠؛ وأن كلوديل الذى برز فى مجموعة صغيرة كان ما يزال مجهولا لدى الجمهور الواسع، حتى إن موكلير قد خصص له عام ١٩٠١ إحدى مقالاته عن «الشعراء الفرنسيين غير المعروفين». وفى عام ١٩٠٥ لم ير كاتويل ميندس الذى رد على كتاب

"L'Enquete" لصاحبيه لوكاردونيل وفيله، من يشير إليهم كعبقريات جديدة غير «شاعرين كبيرين» هما ادمون روستان ومدان دونو آي... وكان الشعر في الواقع في النقطة الميتة. وكانت الرواية ذلك النوع الذى تتزايد أشكاله، هى التى تميل إلى امتصاص جميع الأنواع الأخرى بما فيها «القصيدة» ـ وعلينا أن نربط هذا الواقع مع الأهمية المتنامية التي يكتسبها النثر الذى تتزايد استعمالاته «الشعرية» حرية ونوعا. لقد أشرت سابقا إلى النتائج التى أدت إلى توسيع مفهوم الشعر الذى نتج فى نهاية القرن : فبعد أن نزع الشعر إلى أشكال تتزايد حرية، كالشعر الحر أو قصيدة النثر، آل إلى أن يفيض بنوع «القصيدة» فى أجناس مثل المقالة والرواية والشيء المرئى. وتتمتع الرواية خاصة بنجاح متزايد كالرواية الغنائية مثل "Almaide d'Etremont" ومثلها «الأغذية الأرضية» وبعد نجاح Annunzio الرواية ـ القصيدة، التى تدعى كونها «التفسير المتجانس والوصفى للطبيعة والحياة والفكر». ومعنى هذا أن نوع قصيدة النثر سيذوى أو يفقد شخصيته: فمن جانب تبدو الآن قصيدة النثر «الفنية» محكمة البناء شكلا ينطوى على مفارقة تاريخية، مصطنعا ومتصلبا جدا؛ ومن جانب آخر، تميل قصيدة النثر الحرة، بطبيعة فوضاها بالذات، إلى أن تذوب فى النثر الشعرى للأجناس المجاورة، وأن تختلط مع الأشكال الجديدة خاصة.

قصيدة النثر الفنية : شكل يموت

لم تعد قصيدة النثر «الموسيقية» للمدرسة الرمزية والقصيدة ذات المقاطع متلائمتين مع الأشكال الجديدة للعاطفة والعودة إلى الملموس إبان السنوات العشر الأولى للقرن العشرين.

(*) المقصود بالشاعر ما رأته المؤلفة في «الأغذية الأرضية» من شاعرية. ثم إننا لا نعلم أن لاندريه جيد مسرحا يعتد به. ـ المترجم ـ

إن قصيدة النثر الفنية التى اتخذت فى ذلك الوقت من سنوات الرمزية المنتصرة شكل القصيدة التى تسيطر عليها الاهتمامات «الموسيقية» والأسلوبية، ويرتبط فيها الانفعال بالاهتمام الفنى بلا انقطاع، قد أصبحت بالنسبة إلى الكتّاب الشباب (الذين ما يزالون تحت نير الرمزية) تمرينا فى البلاغة بعيدا جدا عن مزاجهم سرعان ما سيهملونه بعد اكتمال شخصيتهم (...) ونضرب على ذلك مثلين:

الأول هو شارل لوى فيليب الذى شرع، وهو تلميذ فى الثانوية (نحو عام ١٨٩٤)، بكتابة قصيدة نثر كانت تحمل هذا العنوان الواعد "Ames d'Alligators" (أرواح تماسيح!) وما أسرع ما ارتمى فى أكثر بحوث المفردات والنحو دهشة بعدما تولع بمالارميه. (...) وكان فيليب، الناثر الجديد، يحلم بخلق نثر يتلاءم و«الحركات الداخلية» التى تحدثها الأشياء فى روح الشاعر (وهو حلم بودلير القديم). ولكن علينا أن نقر بأن الأقاصيص الشعرية تحت عنوان «أربع قصص لحب مسكين» التى نشرها فى صحيفة «الاونكلو» عام ١٨٩٧ ـ ١٨٩٨ بالنثر المتقن عمدا تبدو مصطنعة للغاية وبعيدة جدا عن طبيعة كاتبها الحقيقية. وسوف يجد فيليب طريقه الحقيقى فى النثر الحقيقى وفى أنواع النثر، بعدما يتخلص من تلك الاهتمامات بـ «التأثير» الفنى.

والمثال الثانى، أكثر أهمية، لأنه يبرز ممثلين اثنين من الجيل الجديد، ولد كلاهما عام ١٨٨٦ هما ريفيير وألن فورنييه. وكانت مجموعة مجلة «شعر ونثر» التى تنضوى تحت لواء (پول فور) تبدو لهذين الشابين اللذين بلغا العشرين من العمر نحو عام ١٩٠٥ تلخيصا لكل ما هو فى الأدب. ولم تكن مجلة «شعر ونثر» شيئا آخر غير «مجلة مختارات لأفضل الشعراء والناثرين الرمزيين» ـ كما قال ذلك مديرها ـ (پول فور)

نفسه ـ وكان كل من (ميريل) و (ماك اولن) و(ريبيل) و(شيفير) و(هـ . دو رينييه) و(لورميل) و(پول فور) بالطبع... [٩] يقدمون نموذجا لطابع قصيدة النثر الرمزية. وسوف يحاول الن فورنييه من بعدهم حوالى عام ١٩٠٩ كتابة قصائد نثر لمدة معينة قبل أن يدرك أن موهبته الحقيقية هى الرواية لا الشعر (...) والواقع أن الن فورنييه سيستطيع استخدام مواهبه في الرواية الشعرية ويصبح بدوره أنموذجا لكتّاب المستقبل (...) وربما دعته إلى التفكير كلمة من جيد نقلها إليه ريڤيير. يقول جيد فى تلك الكلمة بعدما قرأ مقالة لـ (فورنييه) : «لات الوقت، وقت كتابة قصائد نثر» (...) وعلى الرغم من هذا التصريح فقد استمرت «مجلة فرنسا الجديدة» فى نشر بعض من قصائد النثر، من بينها قصائد رونيه بيشه («الـ ب الصغيرة») التى نحس فيها بنكهة «فورنييه» وجمال لا يخلو من الإثارة. ومن ثم فهى قصائد تعطى الانطباع بأنها «أجزاء» من رواية، كما هو الشأن عند ألن فورنييه (...) وإذا ما كانت قصيدة النثر الرمزية ببحوثها الموسيقية والزخرفية مدانة آنذاك لشكليتها المفرطة، أدركنا أن قصيدة النثر ذات الشكل المحدد وذات المقاطع والبناء المتناسق واللازمات والمجانسات الصوتية ليست غير مخلفات ماض غابر.

وإذا ما استطعنا أن نضرب صفحا عن قصائد (رونيه فيفيان) من دون عناء كبير، فقد نجانب العدل إذا لم نذكر قصائد مارغريت بيرنا بروفان التى أثار ديوانها المعنون «كتاب من أجلك» الحماسة عند العديد من النقاد لدى ظهوره عام ١٩٠٨. وتجعلنا تلك القصائد المتحمسة والحسية فى آن معا نفكر أحيانا بـ «أغانى بيليتس» التى تقتبس منها الإيجاز والجمال التشكيلى؛ ولكن غنائيتها أكثر حماسة

وأصالة. وينبغى أن نضيف أننا نحس هنا أيضا بالتيار القوى الذى يقود النثر «الفنى» نحو الأشكال المنظومة شعريا: إذ أن نثر مارغريت بيرنا بروفان موشى بالشعر المرسل ويؤكد البعض أن (فاغيه) قد وجد فيه سوناته تقليدية... (...) وينبغى أن نعترف بأن تلك الأشكال، مهما كانت جميلة (إذ يحتوى ديوان «كتاب من أجلك» على قصائد جميلة للغاية) شيئا غير مرتبط بالحاضر. فهى تنطوى على نظام ونقاء وتناسق لا تتطابق بسهولة مع اللا امتثالية والحاجة إلى الطارىء والوثبة الفوضوية نحو أكثر أشكال الحياة الحديثة إثارة التى تميز السنين الأخيرة لما قبل الحرب؛ وهى أشكال تتصل بحركة التقهقر، حركة العودة الباطلة إلى نظام منصرم التى جعلت من الكلاسيكية الجديدة آنذاك حركة محكوم عليها سلفا(١١٦). (...)

٢ ـ توجه حديث للنثر: الآية

يشير فلوران بارمونتييه، خلال حديث له عام ١٩١٤ عن التقنيات الشعرية الجديدة، إلى أن «شيئا ما يدهشنا أولا: هو أن أعظم الشعراء الغنائيين المعاصرين من مثل پول كلوديل وسان پول رو وهان رينير وپول فور واندريه سواريس قد أهملوا الشعر ليعبروا عن أنفسهم فى نثر إيقاعى يكيفه كل واحد منهم وفق مزاجه...». ويضيف (ف. بارمونتييه) فى تعليق له عن نجاح «الدورة الغنائية» و«الآية» قائلا: «سوف يكون ذلك تطبيقا حديثا وأكثر منطقيا للشعر الحر الذى كثيرا ما يكون تقطيعه غير مبرر وتعسفيا. وهكذا سوف تكون بحوزة الشعر الغنائى أداة وسط، أقل جورا من الشعر وأكثر مرونة وانسيابية وموسيقية من النثر»(١٧٧). إنه شكل مزيج فى الواقع والوحيد بلاشك

الذى يستحق فعلا تلك الصفة المنسوبة خطأ فى الغالب إلى النثر الشعرى أو إلى قصيدة النثر (اللذين هما نثر)، أو المنسوبة بخطأ آخر إلى الشعر الحر (الذى هو شعر). والآية هى «شعر» دونما ريب، ولكن فى المعنى الأوسع الذى يفهمه فيه كلوديل حينما يعرف الشعر بـ «فكرة مفصولة بفراغ»(١٨٨). ومن جانب آخر يوجه الآية ميل بوسعنا القول إنه مغاير لميل الشعر الحر: فبينما يولد الشعر الحر من رغبة فى تطويع الشعر الكلاسيكى وتقريبه من أوزان النثر الحرة، لا تبدو الآية فى أغلب الأحيان شعرا حرا موسعا ومبسوطا إلى درجة تغطية أسطر عديدة، بل نثرا يتراصف ويتركز كلما جعله الشد الغنائى أكثر قابلية للشعر. وكان أنصار الآية عموما شديدى التأثر بالإنجيل الذى تشكل تناسقاته ومطابقاته وتناقضاته (قوافى منطقية) يمكن استخدامها فى النثر وفى الشعر كما يفعل أحيانا ويتمان الذى يوحد أسلوبه الشعرى المفخم فى آن معا وسائل الشعر والنثر؛ ولأن معظم الشعراء قد خضع كذلك لتأثير أقدمهم وألمعهم وهو كلوديل، فسوف أذكر أن هذا الأخير لا يعد آيته «تفككا للشعر الكلاسيكى، بل تطورا أعلى وأخيرا للنثر. إن خط التطور لم يصدر عن الشعراء الفرنسيين الكبار، وإنما عن السلسلة المتواصلة من الناثرين العظام ممتدة من أصول لغتنا حتى آرثر رامبو»(١١٩).

لقد رأى كلوديل وسواريس وميلوز وسان جون بيرس أنه ربما كان من مصلحة النثر والشعر «أن يزاوجا وسائلهما»(١٢٠)

كلوديل

حدد كلوديل موقفه من الشعر فى كتابه الموسوم «تأملات ومقترحات حول الشعر الفرنسى» الذى ألفه عام ١٩٢٥. فهو، من

ناحيـة، يرى فى الشـعـر «عنصـر اللغـة الخـام... وفكرة مـعـزولة ببـيـاض»[١٢١]، مـجـمـع «أفكار وصـور وذكـريات ومـعلومـات ومفاهيم[١٢٢]»، ينبغى «أن تترك له الوقت، حتى وإن كان مجرد ثانية واحدة عن طريق الفقرة ليتحد مع الهواء الطلق بموجب حدود مقياس يسوغ للقارىء فهم تركيبه ونكهته دفعة واحدة»[١٢٣]. وصفوة القول إن «البياض» يسمح لنا بالتطابق مع انطلاقة الفكرة الخلاقة التى تعمل بـ «طلقات» متتالية : وبذلك يتميز الشعر من النثر.

ولكن كلوديل بعدما قام (بهذا التمييز الشكلى بين الشعر والنثر أسرع فأضاف أن الشعر، بمقدار ما يتعلق الأمر بالأدب الفرنسى، «هو ليس فى الغالب غير النثر «المركب»، بينما النثر من ناحيته محمل ومضطرب جدا بالشعر الفطرى».

ومقالته حول الشعر الفرنسى كلها هجوم عنيف على الشعر الكلاسيكى وقيوده المزعجة وطابعه «البيدقى الآلى». وهو يعارض هذا الشعر بـ «وسائل علم عروض يرتكز على الكمية وعلاقات النبرة... لا على العدد»، ويمضى كى يضرب مثلا على هذا «التوافق الداخلى للرنين» إلى أسياد النثر عندنا وهم باسكال وبوسويه ورامبو. ومن لا يعرف الصفحات الشهيرة التى خص بها كلوديل تقنية رامبو؟

لقد وجدنا أنفسنا فى طريق مسدود لأن الشعر كله فى فرنسا قد لجأ إلى النثر (...) كيف الخروج من هذا المأزق؟ هذا ما يجب على شعراء العصر الحالى أن يجتهدوا فيه بالاستفادة من الدرس الذى أعطاه موريس دوكيران ورامبو. ففى الواقع «أن الشعر والنثر قد انتهيا اليوم بنقطة تطور حيث ربما يكون من مصلحتهما أن يزاوجا وسائلهما»[١٢٤].

هذا إذن ما أراد كلوديل فعله: أن يوحد النبض التنفسى للشعر «المعزول فى البياض» مع ثروة التناسقات الإيقاعية المتجانسة للنثر. ووحدة آيته لا تكمن فى عدد ثابت من المقاطع ـ كالشعر الكلاسيكى ـ ولا فى «الجزء» المنطقى ـ كالشعر الحر ـ بل فى «بث فكرة» كاملة بنفسها، تشكل وحدة واحدة.

وهنا علينا أن نوضح الفرق بين الآية فى مسرحيات كلوديل والآية فى قصائده. فليس بوسعنا على سبيل المثال أن نحدد تماما الآية فى «رأس ذهبى» والآية فى الـ (Odes) وملاحظات ريڤيير ذائعة الصيت على الإيقاع «التنفسى»، التى تظهر الحالة العميقة لذلك الذى يتكلم وتتغير معه، تنطبق خاصة على آية المسرحيات المكتوبة من أجل أن تقال. (...) وتقترب الآية عند كلوديل أيضا من النثر وهى توحد وسائل البلاغة ووسائل الشعر. ولنقل إن البلاغة فى نظر كلوديل تمت بصلة إلى الشعر لأنها حركة ولأنها تفرض على اللغة أشكالا أسلوبية ديناميكية ـ وهى ما يسميها «الجملة» أو «الباعث» [١٢٥]؛ وحضور كلمة «بلاغة» فى الجملة التى يفسر فيها كلوديل أن الشعر الحقيقى فى فرنسا موجود فى النثر هو فعل متميز إذ أن «كل ما هو موجود فى اللغة الفرنسية من ابتكار وقوة وعاطفة وبلاغة وحلم وقريحة ولون وموسيقى تلقائية ومشاعر، وباختصار كل ما يجيب على نحو أفضل عن فكرة أن الناس تكتب الشعر عموما منذ هوميروس، لا يوجد فى الشعر بل فى النثر». ويحقن كلوديل الشعر الفرنسى الذى أفقرته الممنوعات الكثيرة والرقة المتناهية بدم البلاغة الحماسية القانى ويعلم بلاغة نابع من أعمق أعماق الكائن. (...)

وسوف تكون القصائد المكتوبة بالآيات إذن ـ بصورة عامة ـ منظمة جدا ومبنية على مواضيع عظيمة سوف تتطور منها تلك القصائد

بطريقة خطابية وموسيقية في آن معا. أى أنها تدخل فى صنف القصائد المبنية الخاضعة لنظام صارم؛ وأن شعراءها يصنفون من بين شعراء التناسق والديمومة؛ بين منشدى القوى الأزلية التى قبلها الإنسان «التوفيقى» بهدوء. (...) وشعراء من مثل كلوديل وسان جون بيرس وميلوز قد اختاروا نهائيا بين النظام والتمرد. إذ أن شعرهم يفترض سلفا نظاما كونيا يتخذ الإنسان فيه مكانه، كما يبدو كل تمرد فيه ليس محطما فحسب، وإنما عابث ومضحك أيضا.

٣ ــ العودة المتزامنة للشعر الكلاسيكى وقصيدة النثر : الفنتازيون

(...) منذ حوالى عام ١٩١٠، ارتسمت نهضة قصيدة النثر وأتاحت لنا التفكير أن الأزمنة الشديدة التى تحدثت عنها ربما كانت فى الحقيقة صحية وحتمية. لقد ردت قصيدة النثر إلى نفسها، فخلصتها من الوخامات الرمزية ومن الوهن الكلاسيكى فى آن معا، وحررتها كذلك من مخاطر التزييف المتأتية من تواطؤها مع أجناس أخرى. وسوف يكون بإمكانها أن تصبح ـ وسوف تصبح فى الواقع ـ أداة اختيار سيعبر الجيل بفضلها عن ميوله الدفينة ورؤيته الأصيلة عن العالم. ومن المثير للفضول تماما أن نشير إلى أن تجديد قصيدة النثر يتزامن إلى حد ما مع عودة إلى أشكال فن النظم الكلاسيكية. إن التاريخ الأدبى يعيد نفسه، إذ نحن نتذكر أن «أنصار مالارميه» والشعراء الآلاتيين وغيرهم ممن لم يتبنوا الشعر الحر كانوا فى حوالى عام ١٨٨٧ يجدون فى قصيدة النثر متنفسا لوثباتهم نحو الحرية الشكلية، وكذلك فعل الشعراء «الفنتازيون»، فإنهم حين عادوا حوالى

سنة ١٩١٠ إلى الشعر الموزون، عادوا فى الوقت نفسه إلى قصيدة النثر المتبناة كشكل ثان إن صح القول إلى جانب الشعر الكلاسيكى لاستيعاب كل ما قد يعمل على تفجيره، وكل ما قد يأبى أن يصب فى قالب ضيق. ولهذا السبب فإننا دَهشون للتجديد الفريد واللهجة الجديدة لتلك القصائد التى تترجم ما لجيلِ الشباب من أحلام غريبة وانفعالات وضجر. (...) وبوسعنا أن نقرأ منذ عام ١٩١٠ فى مجلة «الرينوفاسيون أستيتيك» (التجديد الجمالى) بعض قصائد النثر التى سوف يجمعها كاركو فى الديوان الموسوم (Instincts) (غرائز) عام ١٩١١ وفى ديوان (Au Vent Crispe du Matin) (عام ١٩١٣). (...) ويقع أحيانا عدد من هذه القطع التى تشكل المقاهى الشعبية والحانات الحقيرة إطارها فى النثر الوصفى. يولد الشعر من الإحساس بسر محدق وبهالة من الخيال الغريب الذى يجمّل احيانا حقائق قذرة. فتصبح تلك الحانات والأماكن السيئة غرف انتظار الحلم والهرب «إلى أى مكان خارج العالم». ويتلاشى الديكور الحقيقى ويفقد متانته: «ينزل السقف شيئا فشيئا: إنه متحرك وخيالى. وتترجح كتلته الثقيلة ويترجح معها كل البيت الملبد بالغموض»[١٢٦]. إن الشعور بالسر الحضرى ومزيج الرغبات الغريبة من القلق والضجر وسط العتمة مدين إلى حد كبير لبودلير. وقصيدة من مثل «جو حلم» تدعونا إلى التفكير، وكثيرا ربما بـ «دعوة إلى السفر». ولابد لنا من الاعتراف بأن باريس كاركو هى ليست باريس بودلير، وأن ميل «الحداثة» يتخذ هنا وهناك أشكالا مختلفة جدا. حتى إن موضوع الذكرى والأسف البودليرى جدا يكتسب عند كاركو نبرة شخصية جدا مرتبطة بشعور حاد لهرب الزمان والشباب المفقود نهائيا. وهكذا نقرأ فى قصيدة "Le

"Venus des Carrefours" (الذكرى) وفي قصيدة "Souvenir" (فينوس ملتقيات الطرق):

«فينوس، عراؤك العاجي، السام والمزهر بالصور الرمزية، يخامر ظهور شتائي الطويلة. كم من اللحظات أمضيت أمام النار التي كانت تضطرم، تذكر وجهك والضحك العريض الصامت الذي كان يلوي ثغرك. كان اليوم الضبابي يبقى معلقا في الهواء، وأحيانا صرخة القاطرات التي ترتفع من النهر توقف حياتي...»[177].

واليوم أيضا مازال كاركو يعني بقصيدة النثر. وقد خصص في الواقع مقالين لذكر أسماء أعلام هذا النوع، بيرتران وبودلير ولوتريامون ومالارميه، دون أن ينسى فيرلين ولافورك. ومن المؤسف أنه فاته أن يحدثنا عن محاولاته الخاصة وكذلك عن قصائد صديقه روبير دولا فيسبيغ الجميلة للغاية. إلا أنه أعلن في مكان آخر وبقوة إعجاب بكاتب (Laby rinthes) و"Derelicts" في الوقت الذي كان يعطينا فيه بعض التفاصيل عن شخصيته الغامضة. ومنذ عام ١٩١٣ كان كاركو يقدم «كلوديان» في مجلة «شعر ونثر» من بين «الشعراء الفنتازيون» إلى جانب ابولينير وتوليه وبيلدان، فقد كتب يقول عنه «إن له خيالا متقدا على الدوام ومرضيا، وهو لا يبالي بالانحطاط إلى متعتنا الإنسانية المتواضعة لأنه وجد طريق الجنات الاصطناعية»[138]. وكلوديان هو لافيسبيغ الذي كان يعمل معيدا مع كاركو في ثانوية آجن، يبعث قصائد نثر موقعة تحت ذلك الاسم إلى مجلات «لافالانج» و«بوئيزي» و«ليزاكري فرانسيه». وينشر العدد نفسه من مجلة «شعر ونثر» لكلوديان أربع قصائد نثر متميزة جدا من بينها «حياة» التي تصف وجودا حالما يضنيه شر خفي(...). ومما لا

شك فيه أن كثيرا من كتابات النثر ستخصص اعتبارا من العصر السريالي بـ «الحديث الرائع» ولغرائب الحياة الباريسية، ولكنى لا أعتقد أن أحدا قد نجح أكثر من لاقيسييغ فى إثارة حياة المدن الخفية والغريبة فى آن معا وكذلك الأعماق المضطربة لقلب إنسانى. هناك حقا تبعا لمصطلح بودلير «سحر إيحائى يحتوى فى آن واحد معا على الفاعل والمفعول، وعلى العالم الخارجى بالنسبة إلى الفنان والفنان نفسه»(...) ومع ذلك يبدو أن لاقيسييغ الذى اهتم بقصيدة النثر بحيث (يفكر فى أن يخصص لها مختارات فى نهاية الحرب قد حاد شيئا فشيئا عن ذلك الشكل وفى ديوان (Derelicts) عام ١٩٣٣، لا نجد غير قصيدتين نثريتين جميلتين جدا إلى جانب قصائد أخرى يميل شكلها إلى الآية. وقد توفى الشاعر بصورة محزنة بعد ذلك بأربعة أعوام حين دهسته شاحنة على طريق فرساى. إنه كان إلى حد ما رائد قصيدة نثر جديدة حديثة و«سريالية» فى آن معا - إذا ما سلمنا مع اندريه بريتون بأن ما فوق الحقيقة هى النقطة التى يمتزج فيها الحقيقة والحلم «فى وحدة مظلمة وعميقة». بيد أننا سنرى ظهور الاتجاهات التى ستجدد الشعر حقا عند بعض الكتاب الذى هم كما يقول م. ريمون «الجناح المتقدم للفنتنازيا» الذى ربما يكون من الإنصاف أكثر أن نسميه «مجموعة ابولينير»(...) ويسعى ابولينير وأصدقاؤه إلى خلق أشكال شعرية جديدة، أشكال تتطلبها «الروح الجديدة». وفى الوقت الذى يتحول فيه مفهوم الشعر ويحدث التطور وباتجاه التحديث والتكعيبية، ستجد تقنية الشعر نفسها مضطربة.

٤ ـ من شعر الواقع إلى الشعر التجديدى

ديرتان وشعراء الملموس، شعر الحياة الحديثة : ابولينير، مارينيتى، سوندرار، القطيعة مع "لعبة الشعر القديمة".

حدث منذ عام ١٩١٠ وقبيل هذا العام رد فعل ضد الرمزية، وضد ما هو «ذهنى» مفرط وفكرى أكثر مما ينبغى ضد ما هو فى غاية البعد عن الحياة، كما كان هناك سعى حثيث فى قيادة الشعر نحو الحقيقة الملموسة. وكان جيد، كما نذكر ذلك، قد رسم مبدأ شعر الواقع ومثاله. بيد أن حركة «التجديد» التى انطلقت من هذا الاتجاه سوف تمضى إلى ما هو أبعد من ذلك مستهدفة خلق شعر «الحاضر»، شعر حديث تماما من حيث الإيحاء والشكل. إن شعر الواقع والشعر التجديدى هما بمثابة مرحلتين فى التوجه نحو روح شعرية جديدة؛ ونشهد فى الوقت نفسه إصلاحا كبيرا للكتابة.

شعر الواقع. ديرتان وشعراء الملموس

لا مفر من التفكير بـ جيد وأسراره فى تأليف «الأغذية الأرضية» حينما نرى فى أية ظروف أحس فيها أندريه نيفو (ديرتان) بالحاجة إلى الاتصال المباشر بالواقع الملموس. يقول: ومازلت أرى نفسى وأنا أتخلى عن كل وسيط لدى خروجى من طفولة عليلة عاطفية ومنطوية على نفسها، محاولا أن أقيم مع الأشياء وفى حدود إمكاناتى «صلة» قوية محددة بلاشك ولكن مباشرة ومطلقة»[١٢٩]. صلة مباشرة : أى أن الأمر كان يتعلق بإبعاد كل المفاهيم والمعطيات المجردة التى تضعها المعرفة الفكرية حاجزا بيننا وبين الأشياء. مشروع تحرر من العقلنة سوف يعرفه

ديرتان حينما يقدم عام ١٩٣٨ كتابه الأول الموسوم «المرحلة الضرورية» (الذى ألفه بين عامى ١٩٠٠ و١٩٠٥) على هذا المنوال: «عكس البصمات التى يطبعها العالم على الحواس والروح من دون أى وسيط»[١٢٠]. ومحاولة من هذا النوع بالطبع لا تتطلب أصالة الرؤية فقط، وإنما تتطلب أصالة التعبير أيضا. وديرتان الذى يكتب بالنثر يجدد فن النثر الوصفى. ولكى يرد لنا الإحساس بكل قوته أى فى حالة الولادة إن صح التعبير فإنه يلجأ إلى أكثر الوسائل جرأة. ويستخدم هذا المبتدىء بالآداب فى مهارة مدهشة التعداد والاستعارة والإضمار والتجاور وطرق التعبير المختصرة(...).

إن هذه الحيوية وهذا البحث عن «توليد صدمة» هما حديثان وعصريان جدا. فضلا عما فى كتابه كله من جهد مدهش لإعادة خلق اللغة وتكوينها وجعلها تتغير بحيث يخلق من جديد، إذا صح القول وفى كل حالة وضع جسدى أو انطباعى حسى عضوى بالإيقاع نفسه. لأن الجسد يؤدى فى هذا الشعر دورا من الدرجة الأولى. ويعدّ ديرتان إلى حد ما خالق شعر «فسلجى» مثل آرتو(...) بيد أن هذا الجهد لإعادة اللغة «إلى منابعها الحيوية وتغيير شكلها وتحطيمها وإعادة صهرها حتى تكف عن الخداع والخيانة». هذا الجهد الذى ينطبق على الشعر والنثر ينتهى بلاشك بنثر تعبيرى وأصيل على وجه الخصوص (...) ولنلاحظ قبل كل شىء أن ديرتان لا يكتفى بالوصف المجرد، بل يبدى على الدوام رغبة كلوديلية فى البحث عن معنى كل مشهد وفى فهم سر العلاقات بين الطبيعة والإنسان؛ إن الفكرة المركزية لتبادل مستمر بالطاقة بين الطبيعة والإنسان الموجودة على الدوام فى مؤلف ديرتان نجدها فى صميم ديوان «المرحلة الضرورية» الذى سوف يصبح

فيما بعد الجزء الأول من مجلد «فتوحات العالم» حينما سيعطى ديرتان هذا العنوان الشامل لمؤلفه. وتأخذ الطبيعة كل معناها بفضل الإنسان فقط، كما «يمتلك» الإنسان العالم فى الحد الذى يسعى فيه إلى فهمه بطريقة عميقة وعضوية. ونحس فى المقام الثانى عند ديرتان بالرغبة فى تنظيم نثره فى مجموع كثيف متماسك له وحدته ومعناه الخاص. وإذا ما قبل ديرتان بالأشكال كلها والمواضيع كلها وطرق التأليف كلها، فإنه يكمل ويحدد «قانون التوسع» هذا بـ «قانون مقيد» ينطبق «على العدد وعلى الجزء وعلى المجموع وعلى الهدف والموضوع»[١٢١] (...) وإذا أضفنا أن «نبرة» ديرتان ترتفع أحيانا كما هو الشأن فى «القصيدة العاشقة» إلى أعلى حدود الغنائية فمن الممتع ملاحظته أن الشاعر قد اختار النثر الأكثر حرية ومطاوعة وحيوية من أجل تجديد الشعر.

٥ ـ الحركة التكعيبية الأدبية. بداياتها. جماليتها تحويل التراكيب الأدبية. تجديد قصيدة النثر بالأفكار التكعيبية : جمالية المنفصل. جمالية القصيدة ـ الشيء (البصرية).

الناس كلهم يعرفون كم تأثر الشعراء الشباب الفنتازيون والتجديديون بالرسم ،فعل تأثير إحدى تلك الحتميات الداخلية التى تحث جيلا كاملا إلى ما يمكن أن يغذى حاجاته الدفينة على نحو أفضل أكثر مما لو كان ذلك إثر مصادقات ولقاءات وميول فردية. ففى حين كان الجيل الرمزى بأكمله الخاضع لتأثير فاغنر يحلم بشعر «موسيقى»، يبحث جيل ما قبل الحرب عن توجيهاته لدى الرسامين، ويتجه نحو شعر أكثر بصرية. وعقد الشعراء الشباب صلات وثيقة مع رسامى

الطليعة، بيكاسو وبراك وديران... (بل إن بعضهم مثل ماكس جاكوب تردد بين الشعر أو الرسم)؛ ويكتب سالمون وساندرار وريفردى فيما بعد بقليل مقالات أو كتيبات للتعليق على نتاجات الرسامين التكعيبيين. ويصبح ابولينير أخيرا بكتابه حول «الرسامين التكعيبيين» فى عام ١٩١٣ منظّر الثورة التصويرية. وتتضح للمؤلف بموجب هذا الكتاب قضية مشتركة للشعراء والفنانين. فقد كتب على سبيل المثال يقول إن : «الوظيفة الاجتماعية للشعراء والفنانين العظام هى التجديد المتواصل للمظهر الذى ترتديه الطبيعة فى نظر الناس»[١٣٢]. وحينما يلقى ابولينير بنفسه فى المعركة للدفاع عن رسم بيكاسو وبراك وميتزنجر وجوان غرى، نحس جيدا أنه يدافع فى الوقت نفسه عن قضيته الذاتية وقضية التكعيبية الأدبية.

ولكن ما الذى ينبغى أن نفهمه من «تكعيبية أدبية»؟ هذا تعبير آخر من التعابير المشوشة التى يستعملها البعض دون الاكتراث بما يمكن أن تعنيه بالضبط، بينما ينكر عليها آخرون أى معنى. إلا أنه بات من المؤكد أن رد فعل الرسامين ضد الانطباعية، ورد فعل الشعراء ضد الرمزية قد اتجها الوجهة نفسها وتحملا مصائب مماثلة. ولما كان الرسامون والشعراء تحدوهم الرغبة نفسها فى العودة إلى الواقع وإلى «الشىء المحسوس» احتجاجا على عالم الانعكاسات والمظاهر المتحركة التى سحرت أسلافهم فقد انتهوا، على نحو متناقض للغاية، بنتاجات مستقلة تماما عن الحقيقة الخارجية : فى «لوحاتهم - البصرية» و«قصائدهم - البصرية» لم تعد ترمى إلى إظهار الواقع بل إلى أن تصبح نتاجات فنية قائمة بنفسها، وهى لا تثير شيئا آخر غير مؤلفيها أنفسهم.

كتب ابولينير يقول: «إن ما يميز التكعيبية من الرسم القديم هو أنها ليست فن تقليد ولكن فن إدراك يطمح إلى الارتقاء حتى الخلق»[١٣٣]. هذه هي بالضبط الفكرة التكعيبية التي سوف يطبقها ريفردي على الشعر حينما قال في عام ١٩١٧ في كتابه الموسوم بـ «مقالة في الجمالية الأدبية» إن الفن يجب ألا يكون مرتبطا بالواقع ولكن عليه ألا يطلب من الحياة «غير عناصر الواقع التي هي ضرورية» إلى خلق نتاج فني لنفسه دون أن يستنسخ شيئا ولا أن يقلد شيئا»[١٣٤].

وهكذا فإن الفنان (الرسام أو الشاعر) الذي يفصل عناصر الواقع ثم يعيد تركيبها لـ «يحاول أن يحل الحقيقة بمقتضى الذهن محل الحقيقة بمقتضى الحواس، يبين موقفا فاعلا وبناء على نحو غريب.

إلا أن من الواضح أنه إذا كانت الأفكار الرئيسة الكبرى هي نفسها فإن الوسائل الفنية المطبقة على الرسم، وهو فن المكان، وعلى الشعر، وهو فن الزمان، لن تكون متشابهة. وهنا بوسعنا، على ما أظن، القيام بملاحظة غريبة بشأن هذا «البعد الرابع» الذي كثر الحديث عنه في ذلك العصر في أوساط الرسم (أثر أعمال اينشتاين بالطبع). وبمقدورنا أن نسأل إذا لم يكن من الواجب أن نرى في الميدان الجمالي في ذلك البعد الرابع الذي يفسره ابولينير تفسيرا ميتافيزيقيا غامضا جدا[١٣٥]، جهدا يبذله كل فن للخروج من الأنواع التي تقوقع فيها حتى ذلك الحين كي ينال البعد الذي يفتقر إليه: فالرسم، وهو فن المكان، يلتحق بالزمان؛ كما يلتحق بالمكان الشعر الذي هو فن الزمان. وبمقدورنا التفكير في الواقع بأن الرسم التكعيبي لا يفترض إظهار البعد الثالث فقط (أي حجم الأشياء)، وإنما يظهر «البعد الرابع» أيضا، أي الزمان على لوحة ذات بعدين. كتب كليز وميزانجر يقولان:

لماذا لا يدور الذهن «حول الموضوع ليدرك فيه مظاهر عديدة متتالية، ما أن تنصهر فى صورة واحدة حتى تعيد تشكيله ثانية فى الزمان».

هكذا يصور التكعيبيون آنيا على اللوحة الملامح العديدة للشيء نفسه منظورة من زوايا مختلفة. وعلى النقيض من ذلك سيسعى الشعر وهو فن الزمان إلى أن يستعير من الرسم طابعه «الفضائى» و«الآنى» - لأنه مرتبط كما كان يعتقد حتى ذلك الحين بقراءة متوالية طبيعيا. لن أصر على الطابع الميتافيزيقى لطموحات يمكن القول عنها إنها تهدف إلى انتهاك القوانين الظاهرية للواقع كى تفهم هذا الواقع فى شموليته. بيد أن من المفيد أن نرى بماذا استطاعت هذه الطموحات بلوغ التراكيب الأدبية وتعديلها.

وبما أن الشعر مدون على الورق طباعيا فإنه يمتلك شيئا فضائيا سيحاول المرء التشديد عليه إلى الدرجة التى يبهر بها النظر كما يدهش الروح وذلك بترتيب عناصر القصيدة على الصفحة كما يفعل الرسام الذى يملأ لوحته. وريفردى حينما

النجمة الهاربة

السماء	**الكوكب فى المصباح**	**اليد**
نامت على		**تمسك الليل**
الشوك		**بخيط**

قطرات دم تفرقع على الجدار
وريح المساء
تخرج من أحد الصدور(١٣٦)

سوف يبرر مثل تلك الحداثات الطباعية بـ «الحاجة إلى أن نملأ بالمجموع الجديد الصفحة التى كانت تصدم النظر حينما كانت القصائد بالشعر الحر قد جعلت منها إطاراً مليئاً على نحو غير متناظر»[١٣٧] (...) وينبغى ملاحظة أن الإجراءات «الإجمالية» تسمح بأن تعرض للقارىء فى آن واحد عناصر لم يكن بوسع الأدب القديم عرضها إلا بالتعاقب. إنها عناصر لوحة يعانقها البصر بنظرة واحدة وانطباعات متعددة ومخلوطة أو هى أصوات تتكلم فى الوقت نفسه. وهنا نعثر على ذلك الأمل القديم فى الهرب من المتعاقب ومن المد الزمنى الذى يوجد كما رأينا ذلك فى صميم كل شعر. وحتى حينما لا تشوش الطباعة أبيات الشعر التكعيبية التى تعمل بتفكيك وتجمع عناصر قسرية تقريبا فإنها تقرب إراديا أفعالا متباعدة فى المكان والزمان، وتعمل على تركيب مظاهر الحقيقة المتعاقبة. وهكذا نجد فى قصيدة (Zone) التقارب العنيف للأماكن والعصور:

ها أنت فى مرسيليا وسط الرقى

ها أنت فى كوبلونس فى فندق جيان

ها أنت فى روما جالس تحت شجرة زعرور من اليابان

ها أنت فى امستردام مع شابة تجدها جميلة وهى قبيحة

ولم يعد بوسعنا إذن أن نقول عن القصيدة إنها «تنساب»، لأنها تشكل وحدة كثيفة وموضوعا تتداخل عناصره فيما بينها وتتحد بموجب المنطق الخاص بالقصيدة. كما أن غياب علامات الترقيم يلغى أية فكرة بالانسياب المتواصل الملىء بالوقفات. ولم تعد كلمات الجملة أو أجزاء الفقرة مربوطة كعلامات الموسيقى ولكن متجاورة كبقع ألوان فى لوحة رسم.

ومثل تلك الطرق البنائية هى فى الحقيقة بعيدة جدا عن النثر وعن الشعر الكلاسيكى. فالإجراءات المكانية التى تحدثت عنها توا ليست ممكنة بالطبع إلا مع الشعر الحر؛ أما النثر فهو على العكس أحداث تتلاحق بصورة جوهرية وسلسلة من الجمل. وقد أشار ريفردى (الذى يتحدث بالحقيقة عن النثر غير الشعرى) إلى التمييز الذى ينطبق على الفكر الخلاق كما ينطبق على الفن الشكلى إذ يقول إن «الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وأفكار منفصلة وصور يشكلها التجاور؛ أما الناثر فهو يعبر عن نفسه ويطور سلسلة من الأفكار الموجودة فيه والتى تظل مرتبطة منطقياً. إنه ينشر. والشاعر يقرب»(١٣٨).

هل تبدو قصيدة النثر إذن للتكعيبيين فناً قديماً لا يمكن استخدامه مستقبلا؟ تثبت لنا الوقائع عكس ذلك لأن جاكوب وريفردى نفسهما قد ألفا قصائد نثر «تكعيبية» - بل إن جاكوب قد أدلى بهذا التصريح الموجز قائلا: «حينما تخلى النثر فى القصائد عن كيانه كى يعجب تخلت قصيدة النثر عن الإعجاب كى تكون. وهذا شىء أشبه بلوحة تكعيبية»(١٣٩). فضلا عن ذلك تستجيب قصيدة النثر بنوعها السردى لحاجات، (وهذا تعبير آخر لجاكوب، أى أن تعطيها لوناً وجواً خاصين.

المشكلة إذن هى ما يأتى: كيف يمكن للنثر، الذى يبدو مخصصاً لعرض متلاحق وسلسلة من الأفكار المترابطة بشكله المشدود وطباعته نفسها أن يصبح أداة فكرة شاعرية تربط أفكارا متفرقة وتؤلف عناصر بتجميعها مثلما يتعامل الرسام مع اللوحة؟ والحقيقة أننا نصطدم بمشكلة الصراع الأزلية مع انسياب الزمن المتوالى.

تلك المشكلة التى حلها البعض بطرق دائرية موسيقية والبعض الآخر بـ«الإشراق» اللازمنى الذى يعقد فى تركيب جديد وكثيف للغاية

عناصر الحقيقة المشتتة. بوسعنا القول إذن إن رامبو سبق وأن حل مشكلة قصيدة النثر التكعيبية وإن التكعيبيين سوف يدينون له بجوهر فنهم. والواقع أن خبراً في مجلة «شمال - جنوب» (يمكن أن ننسبه على ما أظن إلى ريفردي) يعترف بأن رامبو قد «خلق، بل توقع مهنة جديدة، وبنية أدبية جديدة لم يدفع بها إلى أبعد من النتاج غير المستكمل الذي يعرفه الناس كلهم»(١٤). وإذا ما تذكرنا أن الأمر في نظر التكعيبيين يتعلق قبل كل شيء بتفكيك عناصر الواقع ليعيدوا جمعها في نظام جديد لا يقلد شيئا ولكنه يخلق «موضوعاً» فنيا، فبوسعنا القول إن جمالية قصيدة النثر التي نفهمها على هذا المنوال ستكون «جمالية المنفصل» (الذي سبق أن خلقه رامبو) و«جمالية الصورة» (التي ثبتها ريفردي). ولن يكون الانقطاع ملموسا بالطباعة كما هو الشأن في قصيدة شعرية، ولكن بحذف الأواصر المنطقية وبمجاورة مواضيع وأفكار متباعدة ومقرونة بعنف وباستخدام كلمات معزولة وجمل من دون أفعال تتجمع على شكل ثريات إيحائية وتكون محملة بالإيحاءات والصور وليس بأفكار منطقية. أما بالنسبة إلى الصورة، ففيما عدا أنها تستجيب لرغبة في الشعر «البصري»، فإنها سوف تقرّب كما يقول ريفردي في تصريح ظل شهيرا «حقيقتان متباعدتان إلى حد ما»، «أدرك الذهن وحده علاقاتهما». وبالنتيجة فإن «الصورة هي إبداع ذهني صرف». ولسوف يكون هذا المفهوم لدور الصورة إحدى محصلات الشعر الجديد. فالصورة والاستعارة لم تعودا مستقبلا زخارف إضافية مكرسة لـ «تجميل» نص شعري بل وسائل خلق وإبداع.

وينبغي ألاّ يغرب عن بالنا أن القصيدة يجب ألا تكون «تمثيلا» للواقع (وصفا أو سردا)، لكن «إبداعا»، «موضوعا» مستقلا ما إن

يستقى عناصره من الواقع الخارجى حتى ينفصل عنه ليبحث عن حقيقته العضوية الخاصة. وسوف يقول جاكوب إنه «ليست هناك أهمية للموضوع فيها ولا الطريف»(١٤١). والقصيدة لها كيان عالم مستقل وعليها أن تكتفى بنفسها. ويستعيد كوكتو النظريات «التكعيبية» لحسابه الخاص حينما كتب يقول : «على القصيدة أن تقطع جميع الحبال التى تربطها بما يبررها. وكلما قطع الشاعر حبلا خفق قلبه. وحينما يقطع الحبل الأخير تنفصل القصيدة وترتفع وحدها كالكرة، جميلة فى نفسها ومن دون أى وثاق يشدها إلى الأرض»(١٤٢). وكيف لا نقر بتلك الفردية الفوضوية وتلك الإرادة الخلاقة فى منافسة الخالق التى هى إحدى «أقطاب» قصيدة النثر كما رأينا ذلك؟ ويضيف كوكتو الذى يتحدث عن تلك القصيدة التى ترتفع مثل الكرة قائلا : «هل بى حاجة إلى القول إن الكلمات المستغربة والنعوت والمبالغة والوقار، كل أولئك يحول دون تحليقها؟» وهنا نحن بإزاء رفض لأية بلاغة ولكل صنعة لفظية، إنها «جمالية الحد الأدنى» التى سوف تكون فى الواقع القاعدة فى قصيدة النثر وفى قصيدة الشعر. وسوف يعيد الشعراء تركيب عالم غريب مختلف سنشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والاشياء المبتذلة. على الشعر ألا يتدفق من جمال التعبير قدر تدفقه من صيغة الرؤية. هل القصيدة الوحيدة التى كتبها أپولينير بعنوان "Onirocritique" هى قصيدة «تكعيبية»؟(...) إنها ليست قصيدة محكمة البناء فى الواقع بل «انسياب» ونهر يتبع مجراه دون أن تستوقفه ضرورة داخلية هنا أو هناك وليس «موضوعاً» جيد التنظيم(...) ثم إن المنولوجات الغنائية تقريبا والقصص الغريبة التى

نشرتها البارونة (أو تنجن) تحت الاسم المستعار (روش غرى) فى مجلة «أمسيات باريس» (التى كانت تديرها مع ابولينير) وفى مجلة «شمال - جنوب»، ليست لها هى الأخرى سمة «تكعيبى».

ولذا فنحن مضطرون أخيرا إلى حصر قصيدة النثر التكعيبية بكاتبين فقط هما ماكس جاكوب ريڤردى. والحقيقة أننا بإزاء شاعرين متميزين ببياناتهما النظرية وبموقفهما الفاعل والبناء تجاه الكلمات والحقائق الشاعرية. ويمكننا أن نضيف أنه إذا ما كان هذان الشاعران يمثلان التكعيبية بنجاح فإنهما بالنسبة لآخرين رائدا أدب ما بعد الحرب، فقد نشرت قصيدة "Cornet a Des" عام ١٩١٧، ويمتد نتاج ريڤردى الشاعرى من عام ١٩١٥ حتى أيامنا هذه.

الفصل الثانى

حقبة ما بعد الحرب والروح الجديدة

(١٩١٣ - ١٩٣٠)

حينما يتفحص مارسيل ريمون أصول الشعر الحديث (فى السنوات التى سبقت عام ١٩١٤)، فإنه يظل متحيرا تماما لأنه يلاحظ فيه «تيارين فى اتجاهين متعاكسين : فمن ناحية، هناك محاولة توافق مع الواقع الإيجابى ومع الكون «الآلى» لعصرنا؛ ومن ناحية أخرى، هناك رغبة فى الانغلاق فى نطاق الـ «أنا» وفى عالم الحلم»[١٤٣]. والحقيقة إنه بوسعنا أن ندهش لأن نرى الحقيقة وأكثر أشكال الحياة الحديثة اضطرابا يتعايش (وأحيانا لدى الشاعر نفسه) مع اللجوء إلى الحلم ومع بدع اللاشعر وتداعى الكلمات العرضى. لقد كتب ابولينير قصيدة (Zone)، ولكنه كتب أيضا قصيدة "Onirocritique" كما أن جاكوب الذى يدعى أن قصيدة النثر يجب أن تكون «موضوعا مبنيا» يفسح فيها مجالا للصدفة والتورية واللعب بالألفاظ وبأكثر الأفكار غرابة؛ وقد نشرت «المجلة الفرنسية الجديدة» فى ظرف ثلاثة أشهر مقالا لـ (ج . رومان) يمجد فيه الرغبة فى العودة إلى الواقع التى يبديها الجيل الجديد، ومقالة لـ (ريفير) عن «ميتافيزيقية الحلم» والإمكانات التى يقدمها اكتشاف اللاشعور.

والواقع أن الموقفين ليسا على طرفى نقيض مطلق: فالحقيقة التى ينتشى بها الشعراء الشباب لحقبة ما قبل الحرب ليست حقيقة ثابتة جامدة وخاضعة لقوانين لا تتغير؛ بل هى حقيقة متحركة، وفى دوامة أيضا، حيث توضع فيها المفاهيم كلها موضع الاستفهام على الدوام، وحيث يصبح المدهش رتيبا (ونحن نعرف دهشة ابولينير أمام التصوير الشعاعى الذى أتاح له رؤية داخل جمجمته). وبعدما خلط اينشتاين صنفى المكان والزمان فى أعماله، وبعدما دخل اللامعقول بالعلم مع نظرية الكم، يخيل إلى المرء أنه لم يعد بمقدور الذهن الاعتماد على شيء ثابت فى الوقت نفسه الذى يترجم فيه التقدم المادى بتعجيل متواصل للسرعة والتبادلات وتحولات الوجود؛ وينجم عن كل ذلك، كما كتب (هيو) بحق، «غياب العقل، أداة تنظيم النهائى وحماسة الحياة ومصدر الطاقة و«الحيوية»، هذه المفردة الجديدة». وبدلا من «أزمة مفهوم الحقيقة»، قد يكون من المناسب إذن الحديث عن تحول مفهوم الحقيقة، كلما أصبحت تلك الحقيقة أكثر تعقيدا وأقل ثباتا وكذلك الحديث بوجه خاص عن «أزمة العقل» وعن تنظيم الكون العقلانى القديم كله.

إن هذا التمرد على العقل وعلى النظرة القديمة للعالم (التى سبق أن رأيناها ترتسم تحت تأثير رامبو عند نهاية القرن الماضى) قد ولّد الرغبة فى إزالة عقلنة» الشعر ورفض الأصناف والمبادىء وتفكك الأشكال والأنواع. إن المثل الأعلى «الثابت» لعلم الجمال القديم وكذلك الانضواء تحت لواء القواعد الثابتة لا يمكن أن ينطويا على معنى لا فى الأدب ولا فى العلم ولا فى علم الأخلاق. وقد سبق للتكعيبيين أن طمحوا إلى إعادة تنظيم الحقيقة لا تفكيكها، ويدعو تركيبهم للكلمات

إلى التفكير أحيانا بالكيميائيين الذين يحاولون استنتاج قوانين مجهولة للمادة عبر تراكيب جديدة للأجسام. ولكن حيثما ستكون الحرب قد انتهت من نسف القيم التقليدية جذريا ، فسوف تسقط أية فكرة للشكل أو التقعيد الشعرى فى الفوضى مع أشكال الحضارة القديمة فى الوقت نفسه - وسوف يقضى التمرد الدادائى على أفكار القصيدة أو التأليف أو الرغبة الفنية أيا كان نوعها. وسوف تتمكن السريالية بعد هذا الدمار الشامل من أن تستعيد مفهوم الشعر من الأساس وأن تجعل منه «وسيلة» لا هدفاً - وسيلة اكتشاف وغوص فى الحقيقة الإنسانية والكونية؛ وسيلة لتحطيم الحواجز العقلانية لبلوغ تلك النقطة «فوق الواقعية» حيث تتلاشى فيها التناقضات. وفى هذا الإطار الجديد ندرك أن التمييزات القديمة بين «الشعر» و«النثر» لم تعد تمثل شيئا كبيرا ، وأن طرق الكتابة نفسها متجددة تماما . ومما لا شك فيه أن رسائل اللاشعور سوف تكتب بالنثر فى أغلب الأحيان؛ ولم يعد بوسعنا أن نتحدث عن «قصيدة» فقد تمت إدانة «أى اهتمام جمالى» وأية روح نقدية.

وهكذا فإن روح الفوضى والتمرد الكامنة على الدوام بشكل بذرة فى قصيدة النثر سوف تتطور بفعل الظروف إلى درجة إبادة قوى النظام والتنظيم الفنى تماماً. إنها لمغامرة خطيرة حيث سيكون من واجبنا أن نسأل عما يمكن أن يخسره أو يكسبه الشعر. ولكنها على أية حال مغامرة ارتبطت بها مبادىء أخطر من أن تعد شكلية بحتاً.

التمرد الدادائى وتحطيم الأشكال الأدبية

ظهرت أولى قصائد ريفردى وجاكوب النثرية (عام ١٩١٥ وعام ١٩١٧)؛ ومنذ عام ١٩١٦ سمى تريستان تزارا الحركة بـ دادا ونشر

«مغامرة السيد أنتيبيرين السماوية الأولى». ويدأ التمرد يعلن على جميع القيم التقليدية للحضارة والفن واستهدفت الفوضى المتنامية تدمير أية فكرة «شكل» أدبى - إنها اللحظة التى يدرك بها النقد والجمهور الواسع أن قصيدة النثر موجودة كـ «نوع» أدبى محدد له قوانينه ووسائله الخاصة. وقد خصص لها ف. لوفيڤر خمس عشرة صفحة من كتابه عن «الشعر الفرنسى الفتى»، وبعد أن يميزها المؤلف من الشعر الحر والنثر الشعرى يوضح أن عليها «أن تنتظم وفق قوانين لم تنجل تماما بعد، ولكن قانونها الرئيسى يرمى إلى أن يكون لها مثل القصيدة الشعرية وحدة متكاملة بحيث أننا لا نستطيع أن نحذف منها كلمة واحدة دون أن يهدم النتاج برمته»[١٤٤]. ولكن لوفيڤر يسلّم للأسف، متابعة لجاكوب، بأن «قصيدة النثر هى جوهرة»، مما حدا به إلى إدانة رامبو والتصريح بأن موضوع قصيدة النثر يجب أن يكون «أصيلا، ضيقا من حيث المظهر غريبا إلى حد ما» وأن هذا النوع المترف والثمين نوعا يمكن أن ينحدر من سيرانو دو بيرجيراك! وسوف يستشهد إثر ذلك ببعض قصائد جاكوب وريڤردى (ولكن ليست الفضليات) وقصيدة «دورية» لـ صاموئيل دولا، و«جوهرة» غويغلة هذه التى يمكن أن ننسبها أيضا لـ جيل رونار حيث يقول فيها :

«تعانى السماء من آلام فى الأحشاء. وتنفجر بزخات مطر مفاجئة، ثم تهدأ فجأة وتستعيد فى اللحظة التالية وجهها الباسم الأزرق.

واليوم عبثا تحاول طرد قطيع غيومها السود. إنها تضايقها وتمزقها. ولكنه جهد عابث. فهى مصابة باحتقان مطر».[١٤٥]

كما أن لوى دوغونزاك - فريك، صديق أپولينير وأمير متذوقى الجمال، ما إن عاد من جانبه من الحرب التى شنها ونظارته الأحادية

الزجاجة على عينه ودون أن يتنازل لحظة واحدة عن عظمته اللغوية، حتى فتح فى مؤلفه «دون كيشوت» عام ١٩١٩ بحثاً فى موضوع قصيدة النثر، ذلك النوع الذى لم يأنف هو نفسه من ممارسة عبقريته المصطفاة فيه (...) ومن الجدير بالملاحظة أن الأجوبة الواردة من زهاء خمسين أديباً تنم عن غموض وعدم تحفظ، وأنه إذا ما تكرر ذكر أسماء بانقيل وبيرسوكور و م. بيرنا - بروفان وجالو... وغيرهم، فإن اسم شارل كرو على سبيل المثال لم يذكر مرة واحدة. ويبين هذا البحث بلا شك الخطوة المتنامية التى تتمتع بها قصيدة النثر؛ ويبين كذلك أن الأفكار الواردة بصددها بعيدة جدا عن الوضوح، وإنها (على الرغم مما عمله لها رامبو) ظلت ملازمة لعبارة «التحفة الصغيرة» وعبارة «الجوهرة» المنحوتة نحتاً دقيقاً.

وتبدو مثل تلك المصطلحات متأخرة جدا حينما نفكر أنه فى العصر نفسه، لدى الخروج من الحرب المميتة التى زعزعت كيان الإنسانية - لم تعد المسألة فى نظر الكتّاب مسألة مناقشة تفاصيل وطرائق أسلوب بل اتهام اللغة نفسها وبنية الشعر وجميع القيم المسلم بها عموما فى مجالى الأدب والفكر. وقد سبق لـ أپولينير الذى سوف يعترف به السرياليون رائدا لهم، أن فتح فى ديوانه الشعرى (Calligrammes) المعركة الكبرى بين «النظام والمغامرة»، وأعلن عام ١٩١٨ فى مقال رنان عن مجىء «الروح الجديدة التى تتميز بالرغبة فى الاكتشاف وباستخدام المفاجأة الجمالى. ولكن كانت الأفكار الحديثة تختمر مرة أخرى فى المجالات الصغيرة فيمتد غليانها إلى مسافة بعيدة. لقد تحدثت عن مجلة «شمال - جنوب» التى يديرها ريڤردى عام ١٩١٧ - ١٩١٨. فهل تعرف أنه قد ظهرت فى مدينة غرينوبل عام ١٩١٨ مجلة فتية

اسمها (Trois Roses) (ثلاث وردات) التى كان من بين محرريها ، فيما عدا جاكوب وريفردى، «عدد من أكثر ممثلى الحركة الرمزية ميزة ورؤساء أكثر الحركات شهرة»؟ إذ كان بالإمكان قراءة أسماء موكيل وروابير وفيليه ـ غريفان إلى جانب أسماء أراغون وسوپو وپول ڤاليرى... وكانت وقائع الآداب والفنون تحت إشراف شاعر شاب ما يزال مجهولا آنذاك هو أندريه بريتون. وإلى جانب قصائد ايلوار الشعرية وسوپو وريڤردى، نجد فى أعداد هذه المجلة العشرة بعضا من قصائد النثر التى كان لها أبلغ الأثر فى تحريك الخمول الريفى(...).

وصفوة القول إن مجلة "Trois Roses" التى نشرت فيها قصائد أكثر كلاسيكية تعد مجلة انتقالية من حيث التسلسل الزمنى بين مجلة «شمال ـ جنوب» التى كانت عام ١٩١٧ لسان حال التكعيبيين ومجلة «ليتراتير» (أدب) (التى تأسست عام ١٩١٩). وإزاء عنفوان حركة دادا لم يجد الشعراء الأقل قناعة بدا من الانضمام إلى الحركة، وهى المد الذى يحيل إلى ركام معظم أعراف الأسلوب واللغة التى خدمت أو خانت الفكر الإنسانى والروح الشعرية حتى ذلك الحين.

حركة دادا

لن أنوى هنا عرض تاريخ حركة دادا التى لا تعوزنا الوثائق بشأنها[١٤٦]. ولكن ما تجذر الإشارة إليه هو أنها قبل كل شىء تجمع قسم من جيل الشعراء الشباب النشيطين حول دادا والتمرد الفوضوى الذى أصبح ضرورة حيوية للشعر؛ ومن ثم سأتحدث عن «معنى» هذه الحركة والطريقة التى كان هذا التمرد المحطِّم يهيىء بها المستقبل وهو يطرح مشكلة اللغة بأكثر الطرق حدة وإلحاحا.

فـمـا إن سكت دوى المدافع حـتى أدرك الشـعـراء الشـبـاب أن المستقبلية والتجديدية لم يعد لديهما ما يحملانه لهم. وربما كان لسان حالهم يقول مع جاك ڤاشيه: «نحن لا نحب الفن ولا الفنانين ولم نعد نعرف ابولينير - لأننا - نتهمه بأنه يتعامل مع الفن بعلمية كبيرة وبأنه يرتق الرومانتيكية بسلك هاتفى وبأنه لا يعرف المولدات». وسوف يضم العدد الأول من مجلة «ليتراتير» فى مارس عام ١٩١٩ التصريحات المعبرة لـ جيد الذى يترجم ميل الحقبة التاريخية: «كم ستبدو المستقبلية هرمة حالما سيتم فسخ تقليد الأمس! إنى أفكر بتناسقات جديدة، بفن كلمات أكثر دقة وصراحة! فن بلا بلاغة ولا يبحث عن برهنة شىء»، ثم يردف قائلا : «آه! من سيحرر ذهنى من سلاسل المنطق الثقيلة؟ إنى أحس بزوور أكثر انفعالاتى صراحة حالما يتاح لى التعبير عنه».

وسوف تكون مجلة «ليتراتير» التى يديرها أراغون وبريتون وسوپو محصلة الاتجاهات الأكثر ثورية لحقبة ما قبل الحرب والميول الجديدة «المناهضة للفن» قطعا (...) وسوف يقول تزارا: «كان الجزع من العيش كبيرا والاشمئزاز ينطبق على كل أشكال الحضارة التى يقال عنها حديثة، بل على أساسها نفسه وعلى المنطق واللغة، كان التمرد يتخذ أشكالا يتفوق المضحك والعبث فيها كثيرا على القيم الجمالية». وكانت دادا (هكذا سميت الحركة عام ١٩١٦ باسم وجد صدفة لدى فتح معجم لاروس) مشروع تحطيم كبير ووضع القيم كلها موضع الاستفهام. يقول تزارا : «ولدت دادا من تمرد كان مشتركا بين المراهقين كلهم، تمرد كان يطالب الفرد بتبنٍ كامل لضرورات طبيعته العميقة، من دون اكتراث للعلوم السائدة من تأريخ ومنطق أو علم أخلاق. إن الشرف والوطن وعلم الأخلاق والعائلة والفن والدين والحرية والإخاء وما إلى

ذلك من المفهومات التى تستجيب لضرورات إنسانية، لم يبق منها غير هياكل تقليدية أفرغت من محتواها الجوهرى. وقد وضحنا فى إحدى منشوراتنا جملة ديكارت التى يقول فيها: «بل لا أريد معرفة أن هناك أناسا سبقونى فى العيش». وكان معناها أننا كنا نريد أن ننظر إلى العالم بعينين جديدتين، وأن نعيد النظر فى منطلقهم ونتحقق من دقته، وفى المفهومات التى فرضها علينا أجدادنا»[١٤٧].

وعلى الصعيد الأدبى تتخذ حركة دادا طابعا لأعنف هجوم يشن على الأدب بأنواعه، ولا يقف هذا الهجوم عند الأدب «الفنى» والتقليدى وإنما يذهب إلى أى احتمال لأى أدب كان وذلك بالفوضى والتفكك والتشوش. والبيانات الدادائية الشهيرة التى يقرأها الدادائيون علناً وسط فوضى لا توصف، وقصيدة "Corset Mystere" (المؤلفة من قصاصات صحيفة مأخوذة مصادفة ومجمعة على نحو تعسفى) والاستخدام «الشعرى» الذى يزعم الدادائيون عمله من المواضيع المبتذلة والأمثلة الجاهزة تصب فى الاتجاه نفسه (الذى سبق أن أشار إليه لوتريامون) وتقيم العدالة التامة بين جميع أشكال التعبير وتمنحها رتبة فنية متساوية. ماذا يعنى ذلك غير أن «الأدب لا وجود له» ؟ وأن موقفا كهذا يقود مباشرة إلى صيغة «القصيدة» الشهيرة التى أصدرها تريستان تزارا على النحو الآتى :

من أجل كتابة قصيدة دادائية

خذ صحيفة
خذ مقصاً
إختر من تلك الصحيفة مقالا له الطول الذى تنوى إعطاءه لقصيدتك.
قطع المقال

ثم قطع بعناية كل واحدة من الكلمات التى تشكل هذا المقال وضعها فى كيس.
حرك بهدوء.
ثم اخرج كل قصاصة الواحدة تلو الاخرى حسب النظام الذى خرجت فيه من الكيس.
انقل بعناية.
وسوف تشبهك القصيدة.»[١٤٨]

بإزاء موقف مثل ذلك ندرك أن النقد الأدبى يجد نفسه عاجزاً تماماً عن الحكم على مؤلفات تهدف طواعية إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية. ومما لا ريب فيه أننا نجد هنا أن ما بذره رامبو ولوترياموت قد بلغ ذروة فضحه وكماله : التمرد على الجمال الشكلى واستخدام أسلوب «منثور» وأحيانا عادى متعمد واللاتماسك ورفض الأطر المنطقية. بيد أن رامبو ولوترياموت كانا يبنيان فى الوقت نفسه الذى كانا يحطمان فيه، وكان يرسيان أسس علم جمال جديد (وخاصة رامبو). أما التمرد الدادائى فهو يقود إلى الفوضى اللاعضوية، إنه عدمى. ما الذى ينبغى قوله عن قصائد تزارا؟ إنها قصائد غير مفهومة حينما تكون دادائية بحق: فهى غير مترابطة بقصد و«مفسدة للعقل»، إما لأنها تمثل تتابع جمل جاهزة وسجعا يولد بعضه البعض الآخر :

«كان الفن لعبة صغيرة، كان الأطفال يجمعون الكلمات التى لها رنين فى النهاية ثم كانوا يبكون ويصرخون المقطع، ويلبسونه أخفاف اللعب، وأصبح المقطع ملكة ليموت قليلا، وأصبحت الملكة حوتا فكان الأطفال يركضون بلا توقف»[٤١٩].

أو أنها تمثل حالة متقدمة من الانحلال اللغوى وتفككه إلى أبسط عناصره :

«آ، أو، أو يو يو يو

يو يو يو
درررر درررر درررر غ ررررر غ ررررر
قطع من مدة زمنية خضراء تحوم فى غرفتى
أ أو أو أى أى أى أو آ أو اى اى اى جوف»[١٥٠].

(...) ولكن هل بوسعنا التحدث هنا عن «قصيدة»؟ إلى تلك الدرجة من التفكك اللغوى، ستقود القوى الفوضوية المتأصلة فى قصيدة النثر، كما نعرف ذلك، هذه القصيدة إلى الفوضى مباشرة. إننا نشعر وكأننا بإزاء تكاثر سرطانى لخلايا اللغة التى ستحطم توازن الجملة والقصيدة ومن ثم تسبب موت اللغة بالاختناق لأنها منقادة إلى قوتها المضطربة.

ومن الواضح جدا أننا لا يمكن إذن أن نكن الضغينة إلى الدادائية لأنها لم تنتج مؤلفات صالحة على الصعيد الأدبى، إذ أن منطقها الخاص يشاء نكران كل فن، حتى وإن كان حديثا، حتى وإن كان دادائيا. «ولم يكن بوسع حركة دادا البقاء إلا بكفها عن الوجود»، كما عبر عن ذلك ج . أو . بلانش[١٥١]. (...) وقصور اللغة عن ترجمة الفكر هو واقع تجربة إذ أن النحو والمفردات وتقاليد العرض الأدبى، كل شىء يخون ويشوه. والواجب يحتم علينا أن نصب أفكارنا فى قوالب جاهزة ينطوى على إهمال ما كان لنا فيها شخصيا بحتا؛ كما أن ضرورة التوضيح والتبسيط تخفى وتشوه مشاعرنا الدفينة؛ وماذا نقول عن الكلمات وعن قصورها المعلوم وعن الصورة الضعيفة المبتذلة التى تعطيها عن أكثر أفكارنا قوة وأصالة؟ وصفوة القول إن الطريقة التى تمتهن بها اللغة فرديتنا وتخضعها لمشيئتها هى انعكاس للطريقة التى تضطهد بها القيود الاجتماعية الأفراد. وقد أمكن القول إن حركة دادا،

حينما اتخذت اللغة هدفا لها، كانت تقصد النظام الاجتماعى فى الوقت عينه.

وتضع اللغة الأدبية الأديب فى مأزق أكثر من أية لغة أخرى. ويقع الفنان فى فخ البلاغة على حساب الصراحة والحقيقة لكثرة شغله بالجمال الشكلى لنتاجه. ولكنه إذا ماجدّ فى ترجيح كفة الفكر على كفة الكلمات، ينجم عن ذلك أنه يقع فى البلاغة أكثر. لأن الإرهابى (هكذا أسماه جان پولان) فى بحثه اليائس عن الكلمات التى تترجم فكره بالضبط وعن تعابير غريبة وغير مسموعة تتناسب تماما مع رؤيته الخاصة عن العالم «يرتمى فى بحر اللغة لأنه حاول الهرب منها». وهو يظن أنه يلوى عنق البلاغة ويحتقر التقنية ولكنه يبتكر بلاغة وتقنية جديدتين. ونعلم أن فكتور هيغو ـ العدو اللدود للبلاغة ـ هو أنموذج للبلاغة. وهكذا يبقى بين الكاتب والقارىء سوء فهم دائم. فحيث لا يفكر الكاتب إلا بالبقاء مخلصا لفكره من دون شبهة ولعالمه الداخلى، يرى القارىء فيه صانع كلمات ومتذوقا للجمال؛ وحيث يحلم الكاتب ببلوغ مطلق لغوى مثلما قد تعطى الكلمات الراسخة الكاملة فيه معادلا مضبوطا للكون (كما فى حالة مالارميه على سبيل المثال) لا يدهش القارىء إلا لغرابة وسائله فى الكتابة(...).

ولكن مَنْ، من بين الأدباء، هو أشد ضبقا وحرجا من الشاعر؟ إذا كانت قيود النحو والبلاغة إضافة إلى القيود الأخرى لفن نظم الشعر وعلم العروض تضيّق عليه الخناق ـ وأنه حينما يكتب بالنثر يعانى ضرورات شكلية أدق لا يفلت منها فى أغلب الاحيان إلا ليقع فى الابتذال ـ فإنه منقاد بحكم متطلبات فنه نفسها إلى استخدام اللغة استخداما غامضا لـ «التعبير» و«الخلق» لاستحضار الكون ومنحنا

الإحساس بعالم آخر في الوقت نفسه، وليمنح الكلمات (لجمالها وجرسها) الأهمية العظمى، وليجعلنا نحس من خلف الكلمات بشيء يفوقها لا يمكن أن يكون تعبيرها الأخير والتام غير الصمت.

وجمل من مثل جملة رامبو إذ يقول: «كنت أكتب صمتاً» أو جملة مالارميه: «إثارة الشيء الخفي في ظل متعمد بكلمات تلميحية وليست مباشرة أبدا وترجع إلى صمت مساو، تتضمن محاولة خلق قريبة» لا تترجم غير الرغبة في الإجابة عن متطلبات من هذا النوع. (...) ألا يمكن أن نخشى من أن تصبح نهاية جهود من هذا القبيل الصمت الشامل والإلغاء التام للغة الشعرية في الصمت الذي يتطلبه، إن صح القول، ويجذبه باستمرار؟ أليس من الممكن إذن، للخروج من هذا المأزق، أن نناقض هذه الطريقة في العمل و«نبدأ بالنهاية» على حد تعبير تزارا ونسعى إلى أن نفوض أمرنا إلى الكلمات بدلا من الرغبة في التأثير فيها ومن إعادة بناء اللغة؟ (...).

السريالية وقصيدة النثر

من اليسير الذي لا شك فيه هو أن مبدأ الكتابة الآلية نفسه يقود إلى شعر «بالنثر» : إذ من المستحيل، بطبيعة الحال، أن نوجه التدفق اللفظي في شعر اسكندري منتظم، بل ولا الذهاب إلى رأس السطر لإحداث مفعول دهشة أو إيقاع مقصود. وواضح جدا أن السرياليين الذي بطلت بالنسبة اليهم وجهة النظر الشكلية لا يمكن أن يقبلوا قيود أي «فن شعر» مهما يكن. كتب بريتون ١٩٣٠ يقول: «لقد كفت المشكلة الشعرية ابان السنوات الأخيرة عن طرح نفسها تحت الزاوية الشكلية وحدها». وما هو مهم إنما هو «الحكم على القيمة الهدامة

لنتائج ما » آخذين بعين الاعتبار علمه الخاص « معرفة سبب الحكم لدى هذا الكاتب أو ذاك، هنا وهناك، إن من الجيد البدء من رأس السطر »، ويضيف بريتون قائلا: « وهذا سبب آخر كيلا يتحدثوا معنا عن التقطيع الشعرى ». ولن نندهش من سماع زعيم السريالية يندد بأبيات الشعر النظامية التى يختتم بها ديسنوس ديوان (Corps et Biens) ويصرح أنها « تشهد على طموح مضحك وعدم فهم لا يغتفر للأغراض الشعرية الحالية »، أو أنه ينفعل أمام « ذلك الكره القديم لتلقائية » التى تشهد عليها مثلا « كل هذه السوناتات التى ما زالت تكتب » ـ وتعارض المفاهيم السريالية جميعها فى قبول المفهوم التقليدى لـ « قصيدة » على أنها نتاج مركز، إرادى، خاضع لضرورات فنية بحت ـ وعلى أنها أيضا نتاج فردى للغاية ومختوم بختم شخصية كاتبه (ونعلم كيف نشرت السريالية عبارة لوتريامون التى تقول إنه : « يجب أن يكون الشعر من عمل الجميع لا من عمل شخص واحد »[١٥٢]. وينبغى أن ينطبق هذا بالطبع على قصيدة النثر كما ينطبق على قصيدة الشعر. ومن المهم ملاحظته أن بريتون، مع أنه يعترف بأننا « بدأنا مع « غاسبار الليل » نهتم بشىء آخر غير قفز الموانع » (أى الصعوبات الاصطناعية التى يثيرها فن نظم الشعر) ، يبدو قاسيا مع بيرتران وكذلك مع بودلير، لأن الاثنين فى الواقع ما فتئا، وهما يكتبان قصائدهما النثرية، « يقعان فى إطار الـ « قصيدة » بحيث تكوّن أنموذجاً للنوع وأننا استطعنا تعلم قاعدة اللعبة الجديدة ». ويضيف بريتون قائلا: « لقد أصبح بيير ريڤردى وماكس جاكوب سيدى هذا النوع... ». وكان بريتون على ما يبدو جيدا قد تفادى الحديث فى بداية الحركة عن « قصائد » بشأن النصوص الآلية : فالعبارات التى كان

يستخدمها هي «نصوص سريالية» و«تأليف سريالي» فضلا عن أنه يجلب الانتباه في «أحاديثه» الأخيرة إلى «أن الأعداد الأولى من مجلة «الثورة السريالية» لا تنطوي على قصائد، في حين تكثر فيها النصوص الآلية وأقاصيص الأحلام». وينبغي أن نذكر هنا في الواقع أنه، إلى جانب الكتابة الآلية، إحدى الوسائل التي اقترحتها السريالية للهرب من طغيان الفكر العقلاني، هي «أقصوصة الحلم» ويؤمن بريتون الذي ينطلق من نظريات فرويد بأن الحلم ليس مفتاح عالمنا الداخلي فحسب، وإنما يحمل إلينا أيضا إيحاءات مثل الكتابة الآلية، ويمكن «تطبيقه على حل المسائل الجوهرية للحياة». وقد كتب يقول: «أؤمن بالانحلال المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهريا اللتين هما الحلم والحقيقة في حقيقة مطلقة هي ما «فوق واقعية» إذا أمكننا الحديث على هذا المنوال». وحينذاك نفهم الأهمية المعلقة على أقاصيص الأحلام التي تغص بها الأعداد الأولى من مجلة «الثورة السريالية»؛ ويمكن أن نشير منذ الآن إلى أهمية الإيحاء الحلمي في الشعر السريالي (على سبيل المثال في «ضرورات الحياة ونتائج الحلم»، ايلوار، في عام ١٩٢١) هناك شكل لقصيدة نثر لم يخلقها السرياليون بالتأكيد، ولكنها سوف تتخذ بدءاً من السريالية أهمية بالغة. ومع ذلك فلنكرر القول إن الأمر في نظر الملتفين حول بريتون لا يتعلق أبدا بـ «خلق» أشكال شعرية جديدة، ولكن بـ «تسجيل الإيحاءات التي يحملها الحلم بقدر ما يمكن من الأمانة، والذاكرة هي المستخدمة لا الخيال الشاعري. ولهذا السبب استسلم السرياليون للتنويم المغناطيسي ولسحره المدهش. وقد وصف أراغون تلك «الموجة من الأحلام» التي استولت على جماعتهم؛ فـ (ديسنو) «يتكلم أحلامه»،

وكريفيل وبيريه ينامان طوعا ويستسلمان حالا لتكهنات نبوية. وفى شكل السريالية هذا « يؤدى الإيمان بالنوم بإزاء الكلام دور السرعة فى السريالية المكتوبة ». وهكذا تجد « مجموعة الرقابات التى تعيق الذهن » نفسها ملغاة، وهكذا « تبدأ الحرية حيث يولد العجيب». وسواء أتعلق الأمر بالأحلام أم بالكتابات الآلية، فإننا نرى أن السرياليين لا يريدون أن يكونوا غير مجرد «أجهزة تسجيل» ووسائط. ومن الواضح أنه ينبغى على هذا الأساس أن نستثنى كل قصيدة من مجلاتهم. ولكننا نلاحظ أن العدد الرابع من « الثورة السريالية » يحتوى على قصائد لأيلوار بالشعر وبالنثر، كما ضم العدد السادس قصيدة "La Dame de Carreau" للكاتب نفسه. ويبدو أن السريالية قد سمحت بسرعة بهذه الأشكال الثلاثة من النشاط الشعرى التى كان ايلوار يميزها عام ١٩٢٦ فى أقصوصات أحلام ونصوص آلية، وقصائد مقدمة كأنها «نتيجة إرادة محدودة جدا »(...)

وسواءاً أرفضت القصيدة بسبب تنظيمها «الفنى» أم جاء مفهومها منسوفا من الداخل، فإننا نصل فى كل الأحوال إلى نتيجة أنه لا يمكن احتسابها فى عداد «نتاجات النشاط النفسانى» المرتبطة بما يسميه بريتون بـ «حياة الذكاء السلبية» مثلما هى عليه «الكتابة الآلية وأقاصيص الأحلام». إن «ممارسة الشعر» شيء يختلف تماما عن كتابة قصائد. ولكننا سنلاحظ حدثا غريبا هو أن شكل الـ «قصيدة» هذا الذى نريد أن نلغيه لأنه شكل بالذات، محدد، مغلق، ومتناقض مع موقف استعداد دائم وإهمال لكل التيارات الذهنية، سوف يبين مقاومة فوق اعتيادية لأن ينحل فى التدفق اللفظى؛ وعلى العكس تماما

فالتدفق اللفظى يميل بلا توقف إلى الانتظام فى قصيدة. وفى ذلك، كما يرى بريتون، خطر دائم فى تزييف الرسالة الآلية (...).

ومما لا شك فيه أننا نستطيع اتهام الكاتب بالاستسلام إراديا أو لا إراديا لشىء من الاهتمام الفنى، إلى درجة أن البعض قد انتهى بأن لا يرى فى الرسالة الآلية إلا علما أدبيا جديدا لـ «لتأثيرات ولكن من المدهش أكثر أن نلاحظ حتى أولئك الذين «يبدون الاهتمام الوحيد بأصالة النتاج» (على سبيل المثال بريتون نفسه) ينتهون، تارة بنصوص تستحق أسماء قصائد، وتارة أخرى بفوضى من العناصر المتنافرة و بـ «مطر من النيازك»، كما يقول كاروج. بيد أن الإفراط فى التشتت، شأنه شأن الإفراط فى «الترتيب»، يخاطر بـ «تحويل مجرى التدفق اللفظى عن اتجاهه البدائى». إن التهديد إذن مزدوج؛ ولهذا بلا شك لا يمكن أن يعد أى نص سريالى على أنه «مثال كامل» للآلية اللفظية، كما يعترف بذلك بريتون[١٥٣]. إننا نعثر هنا فى الواقع على قانون التعبير الذى يقول، إذا كانت المغالاة فى الشكلية تقود إلى التصنع والتحجر، فإن التشوش المنهجى وتحطيم أى شكل يقود على النقيض إلى «اللاشكل» وإلى التفكك حيث يختفى فيه كل معنى ممكن؛ وإذا ما أردنا تحطيم أية إمكانية فى التنظيم الشعرى للحديث الداخلى، فإننا سوف نحصل على أكثر من فوضى لا يمكن حل رموزها - مما هو ليس هدف السرياليين.

لقد أقيم إذن وبشكل نهائى توازن بالتناضح بين هذين الشكلين التعبيريين اللذين هما القصيدة والكتابة الآلية؛ فبينما كانت القصيدة التى تتخلى عن أن تحدد لنفسها هدفا شكليا صرفا مشدودة إلى طريق ينبغى أن نسميه «متصوفا»، وتتخذ لها مهمة «تحجير عاطفة الناس

وإثارة المغامرة وتحمل الرقى». كانت الكتابة الآلية تميل على النقيض من ذلك إلى خلق مجموعات عضوية متلاحمة أكثر فأكثر حتى أن الأمر يصبح أخيرا فى غاية الصعوبة فى تمييز «قصائد» أصيلة.

الفصل الثالث

لمحات عن الحقبة المعاصرة

(١٩٣٠ - ١٩٥٠)

وقفت دراسة السريالية «المناضلة» عند عام ١٩٣٠ على نحو تعسفي بلا شك. ففي الواقع أن م. نادو يدفع «تأريخ السريالية»[١٥٤] إلى أبعد من ذلك كثيرا؛ وبوسعنا القول إن قصائد موريس بلانشار النثرية ("Satrouville" ١٩٣٦ و"Les Pelouses Fendues d'Aphrodite" ١٩٤٢). وقصائد جوليان كراك "Liberte Grande" ١٩٤٦، على سبيل المثال، تندرج في سجل السريالية. وتبدو قصائد الشاعر الأول أكثر غنائية ولونا :

. «في الأمسيات العاصفة كان صوت السجناء يمر
عبر المدينة، وأغاني الحرية عبر الأفواه المكممة،
وعلى كل صخرة تنتصب أفعى، وينتصب محارب،
شرارة في سنى الريح»[١٥٥].

أما قصائد الشاعر الثاني فهي كثيرة الأعداد(١٥٦) وتتمتع برشاقة ثمينة نوعا ما - فهو يثير المطر، «علم حساب محتدم لدرع من بلور»، أو «مجرة الثلج» التي تنير «العالم من تحت».

وربما أمكننا ذكر أسماء أخرى (مثل أ. پيير وماندبارغ الذي يضم ديوانه الموسوم «في السنوات القذرة» بعض قصائد نثرية ذات إيحاء

سريالى مثل «براكين القطب» أو «الطريق الشمالى»)؛ وعلينا بخاصة الاعتراف مع غايتان بيكون بأن السريالية «مازالت وستبقى شعرنا على الدوام» على مدى بعيد فى الحد الذى يشاء فيه «أى شعر فى اللحظة الحاضرة أن يكون شيئا آخر غير قصيدة وصناعة إيقاعية، بل لعبة صور وجناس مسالمة واختلاط حاد بالحياة»(١٥٧). ومع هذا يلزم التذكير بأن المجموعة السريالية البدائية قد تفككت منذ عام ١٩٣٠ (تاريخ نشر «البيان الثانى» لبريتون)، وأن «أنظمة» الساعة الأولى والكتابة الآلية واللعب بالألفاظ لم يعد يمارسها إلا بعض المتحمسين؛ كما أن الكثير من المنشقين قد تحولوا إلى السياسة، أو مما هو أخطر من ذلك إلى «الأدب». لكن إلى جانب السريالية ظهرت ميول شعرية جديدة وجهتها أو انبثقت عنها. وفى هذا الفصل الأخير، غير المكتمل لأن أغلب الشعراء الذين يجب ذكرهم مازالو أحياء، يكتبون ويتجددون، بودى أن أشير إلى مكانة قصيدة النثر فى التظاهرات الرئيسة لذلك النشاط، وأن أبين كيف أن هذا النوع الشعرى قد وجد نفسه متحدا بأكثر ملامح الشعر اختلافا إبان السنوات العشرين الأخيرة، أكثر مما بودى أن أبين لوحة تفصيلية للنشاط الشعرى من عام ١٩٣٠ وحتى أيامنا الحاضرة. لأن قصيدة النثر تصبح بعد عام ١٩٣٠ شكلا شعريا ذا أهمية من الدرجة الأولى تستجيب لمصادر إيحاء جديدة أكثر مما تستجيب لطموحات فنية. فبعد عام ١٩٣٠ لم تعد قصيدة النثر «جنسا» مستقلا أو ضرباً من ممارسة المهارة بل هى أحد الأشكال التى يمكن أن يحتاج إليها عمل أدبى قيد التأليف، وتبقى - مع ذلك - مستخدمة الى جانب الشعر النظامى والشعر الحر. وبعد الهجمة السريالية الكبيرة حدثت فى الواقع ثمة صدمة بالمقابل وعاد بعض

الشـعـراء (مـثـل ديسنوس واراغون) إلى رقـيـة الشعـر الموزون بفـعل الظروف أو طبقا لمزاجهم. بيد أن مبدأ الحرية الشكلية قد استقر كما ينبغـي. فبإزاء الشعراء الذين ظلوا أوفـياء للشـعر التقليـدى يستـخدم آخرون الشعر الحر والآية والنثر، تارة على نحو متوالٍ داخل القصـيدة نفـسـهـا، وتارة علـى نحـو دورى وذلك بحـسـب الضـرورة الداخليـة للقصيدة؛ وآخرون لا يبدعون إلا فى النثر مع أنهم قادرون على كتابة قصائد حقيقية. (...)

سوف أكتـفى بالكتّاب الكبار لأن من المستـحيل هنا ذكر جمـيع الشعراء المعاصرين الذين كتبوا ويكتبون قصائد نثرية. (...) والسؤال الذى نطرحه كالمعتاد هو: لماذا اختاروا النثر؟ وسوف نرى فى كل مرة أن النثر فى نظرهم ينطوى على شىء أكثر اختـلافا من الشعـر - ولا يمكن رده إلى الشـعـر، فـهـو يقـدم لهم الإمـكانات وقـوة التـعـبـيـر والتركيب الذى يتيح لهم تفسير رؤية خاصة للعالم. وإذا لم يعد اليوم ممكنا الحديث عن قصـائد «ذات مـقـاطع» أو عـن فـن شكلى بحت فـمـا زال بمستطاعنا أن نميز فى قـصـيدة النثـر الاتجـاهـين الكبيـرين اللذين قـاداها نحـو قطبيـن متـعـارضـين: قطـب «فـوضـوى» ساهم التـأثيـر السـريالى فى تطويره، قطب سـوف أسـمـيـه «منظمـا»، يبين حاليـا وبخلاف التيار اللاحق إرادة توافق مع الحقيقة وإرادة تفاؤل. ولكن فى غيـاب كل «مدرسة» وكل تجمع فإن أية فردية تؤكد نفسها وتنفصل فى طريقها الخاص مما يجعل كل محاولة فى التصنيف تعسفية. ومع ذلك سـأحـاول أن أجـمـع أولا الملامح الرئيـسـة للشـعـر الفـوضـوى واللامعقول كى أنتهى بعد ذلك بالشعراء الذين نلمح عندهم عودة إلى الواقع وإلى مفهوم الشكل الضرورى فى وقت واحد.

١ ــ الشعر الفوضوى

كتب بريتون عام ١٩٣٠ فى «البيان الثانى» يقول إن: «حشود الكلمات الفوضوية شديدة الهياج التى أصرت حركتا دادا والسريالية على أن تفتحا لها الأبواب هى ليست من تلك الحشود التى تنسحب عبثا مهما كان لدينا منها الكثير».

بدأ الإنسان «يتطلع بدهشة» إلى الكتب واللوحات والأفلام السريالية؛ ولكنه «الآن محاط بها ويفوض إليها أمره بخجل تقريبا خشية أن يشوش طريقته فى الشعور»[١٥٨]. والواقع أن السريالية قد بدأت منذ ذلك التأريخ تبث عوامل ثورية فى فرنسا وفى خارجها كذلك. ومن المفيد ملاحظته فى عام ١٩٣٠ على وجه الدقة أن مجلة الـ "Cahier du Sud" (دفتر الجنوب) تعيد نشر تصريح أدلى به شعراء أمريكيون شباب يقدرون، من بين آخرين، أن الاقصوصة ينبغى ألا تكون مجرد حكاية صغيرة، بل «عرضا لتحول الحقيقة»، ويطالبون «بحق تفكيك جوهر الكلمات الخام» واختراع كلمات كما يطالبون بحق إهمال النحو واعتبار الكلمة وحدة مستقلة. وهم يصرخون بأن «الزمن طاغية يجب أن يزول»، وأن «الكاتب يفسر، ولا يوصل أفكاره»[١٥٩]. ويضيف م. بريون الذى ينقل هذه التصريحات أن فى ذلك «موقفا فعليا». وبعد أن ألغى الشعر الضرورات الفنية والمنطقية فإنه يصبح مسعى مناهضا للعقلانية وفوضويا يقلق الأفكار المكتسبة وطرق التفكير البالية إراديا؛ وهو فى المقام الاول «تمرد على ما هو موجود». كما نرى فى فرنسا نفسها وخارجا عن المجلات السريالية البحت أن مجلة من مثل "Commerce" (تجارة) (يديرها فارغ،

وڤاليرى لاربو وپول ڤاليرى) تستقبل فى الوقت نفسه نصوصا سريالية ونثرا هداما على نحو مقبول لـ آرتو وميشو وريڤو على سبيل المثال. ويجد شعر التمرد والفوضوية بلا شك تعبيره الطبيعى فى النثر (أو إن شئت فى «قصيدة النثر» بالمعنى الواسع للكلمة). وهو تعبير يبدأ بصرخة التمرد البحت وينتهى بمحاولة «خلق لغة» أو «تفكيك المادة الخام للكلمات» أو الأقصوصة الخيالية أو الحلمية، أو أكثر أشكال الدعابة تدميرا. وفيما وراء السريالية يجد الشعراء الطرق التى رسمها رامبو ولوتريامون ويستعيرونها.

أ ـ شعر التمرد و"تفكيك" اللغة

يرافق التمرد على «الوضع الإنسانى» فى نظر الكثير من الشعراء الذين ينتهزون التحرر السريالى تمرد على قوانين اللغة المنطقية وعلى طرق الكلام (إذن طرق التفكير) الجاهزة. وكمثال على الشعر الفوضوى حيث الكلمات هى «ليست إنسانية» نذكر شعر ايميه سيزير، شاعر كبير أسود اكتشفه اندريه بريتون؛ ومن المؤكد أن أعمال سيزير هى سريالية، ولكنها سريالية «حيوية» يعصف بها جنون تمرد ويجد له صورا براقة للتعبير عن ذاته وجملا مفككة تتصادم فيها الكلمات بعنف. وقبل سيزير بكثير كان انتونان آرتو قد عبر بصيغة أخرى عن رفض التسهل فى التعبير.

وآرتو الذى أقصاه بريتون عن المجموعة السريالية منذ عام ١٩٢٦ لأن موقفه لم يكن «نقيا» للغاية يبدو فى الحقيقة وكأنه أكثر المتمردين نقاء من أية شبهة. فهو يرفض الوضع الإنسانى بلا قيد ولا شرط، ويعترف بأنه «غير مشروط» (وهذا هو عنوان أحد أعماله). كتب إلى

ج. ريڤيير ما يأتي: «أستطيع القول إني لست في العالم حقا وهذا ليس مجرد موقف روحي» (...). ويرفض مثل السرياليين تدريج قدراته وإعطاء المكانة الأولى للعقل والذكاء؛ ويقترح «أنا» ذات تدفق واحد: «فلتعذروا حريتي المطلقة. إني أرفض أن أفرق بين دقائق نفسي...» ويأتي هذا الموقف الفوضوي من رفض لبتر الكائن الداخلي كما هو الشأن عند السرياليين. بيد أن آرتو يغوص ويضيع في هذا التيه الداخلي على خلاف السرياليين الذين يؤمنون بقدرتهم على التقاط ما يقال «في كواليس الكائن المظلمة» عن طريق الكتابة الآلية واكتشاف كنوز الكائن السحيق. وبينما يظهر بريتون وتلامذته تيارات الأحلام والكلمات والصور التي تجتاز أعماق حياتهم العقلية ظنا منهم أنهم يدركون على هذا المنوال فكرتهم في حالة ميلادها، يستبطن آرتو على العكس منهم ويحاول يائسا معانقة فكره قبل أي تعبير والانزلاق «في جوهر حقيقته»، من دون التوصل إلى ذلك أبدا (...).

وينبغي أن نضيف أن تمرد آرتو على الوضع الإنساني هو في الوقت نفسه تمرد على جميع أشكال التعبير الإنسانية وعلى اللغة خاصة. هناك انفصال في العصر الحاضر بين الحياة التي عليها أن تمنح الكلمات طاقتها وبين الكلمات التي نستخدمها التي لم تعد غير أشكال جوفاء متحجرة. وقد كتب آرتو في كتاب «المسرح وقرينه»[١٦٠] يقول: «إذا كانت الفوضى سمة العصر فإني أرى في قاعدة هذه الفوضى قطيعة بين الأشياء والكلام وبين الأفكار والرموز التي تشير إليها»؛ و«جميع الكلمات مجمدة، غارقة في معناها، في علم مصطلحاتها البياني المحدد» (...)

وهكذا نرى أن تمرد آرتو يذكرنا بتمرد الداداثيين والسرياليين على الكلمات التي تخوننا وتطوقنا بإطارات اللغة الجاهزة. بيد أن

السرياليين قد وضعوا طرق استخدام الكلمات موضع الاتهام ولم يتهموا الكلمات نفسها؛ وكانوا يريدون «رد الكلمة الإنسانية إلى براءتها وقوتها الخلاقة الأصليتين». أما آرتو فهو لا يأمل أن تستعيد الكلمات قوتها البدائية حينما نتركها تتحدد بحرية وخارج سيطرة الوعى؛ وهو لا ينتظر شيئا من الكلمات وقد صرح يقول: «إنى أكتب للأميين»[١٦١]. وهدفه النهائى إنما هو التوصل إلى الاستغناء عن اللغة ومعانقة «الفكر السابق للكلمات»(...)

وهكذا نصطدم مع آرتو مرة أخرى بمشكلة التعبير. وهى مشكلة تقض مضاجع الفنان الذى يمكن أن يقوده عجز الكلمات إلى وعى حقيقى وإلى مقولة رامبو : «لم أعد أعرف الكلام»، إلى رفض استخدام اللغة. وهذا موقف متطرف جدا لو شاع لألغى بالطبع أية إمكانية فى كتابة الشعر. ولكننا نلاحظ أن التمرد على اللغة هو إحدى السمات المميزة للشعر الفوضوى المعاصر وأن محاولة «ايجاد لغة» لم ترافقها أبدا مثل تلك الرغبة فى التحطيم ليس بإزاء القواعد والمنطق حسب، ولكن بإزاء الكلمات نفسها.

ويستنبط الكتّاب كلمات جديدة، مثل فاركَ ؛ ويقترحون استخدام «كلمة بدل أخرى» كما يفعل أحد شخصيات ج. تارديو الذى يحلم فى إعلان «ثورة فوضوية على اللغة» وفى «إعادة توزيع الكلمات» طبقا لل «جرس التقليدى» لكل واحدة منها؛ وهم يفككون الكلمات ويفتتونها ويعجنونها كما هو الشأن مثلا فى بعض قصائد ميشو؛ وصفوة القول إنهم يفككون الكلمات إلى عناصر أبسط وينتهون ب «الحرفية»[١٦٢].

ب ـ خلق ميثولوجيا حديثة

من الواضح على سبيل المثال أن الكتّاب لم ينتظروا عام ١٩٣٠ كي ينفثوا في النثر قوة شاعرية عن طريق إدخال العجيب في السرد. وقد رثى الناس منذ أمد بعيد إفقار الشعر الكلاسيكي المفرغ من الروح الأسطورية التي كانت تبعث فيه الحياة خلال العصور البدائية. ولم تعد الأساطير القديمة العظيمة تتحدث لروحنا، وفي الأقل في شكلها الكلاسيكي؛ وربما تلزمنا «ميثولوجيا حديثة» كي نرد الشعر إلى وظيفته العظيمة كـ «خالق أساطير»(١٦٣). ومنذ القرن التاسع عشر أحس الناس أن هناك تنافرا بين الأساطير الجديدة لعصرنا الحديث والأشكال المحددة التي استخدمت قوالب لأساطير الماضي. وكان النثر وحده قادرا على استيعابها. لأنه شكل أكثر حرية وأكثر «انفتاحا»، ولأنه مهتم بخلق جو أو «نبرة» خاصين أكثر من اهتمامه بتأثيرات شكلية صرف. لقد تطورت أساطير الحياة المدنية الجديدة عبر نثر الرواية (من «البؤساء» إلى «أسرار باريس»)، وعبر نثر القصة القصيرة (من إدغار بو إلى بودلير وإلى المعاصرين). وسوف تصبح هذه الأشكال بالطبع قصائد نثر بعد تصفيتها من عناصرها المبتذلة.

وقد عملت السريالية كثيرا لترهف حسنا للميثولجيا الحديثة هذه بفعل إرادتها في إيجاد معنى «العجيب» الذي أضعفته العقلانية. كتب أراغون في مقدمة لـ «فلاح باريس» عام ١٩٢٦ «تمهيدا لميثولوجيا حديثة» وصرح إن «الاساطير الجديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا»(١٦٤). وقد اكتشف «نور الغريب الحديث» في بعض مناطق باريس وفي ممر الأوبرا خاصة: دكان تاجر العصي الغارق في «ضوء

مائل للخضرة، مزرق إلى حد ما »، ومحلات الحلاقة النسائية، وبيوت الدعارة، والمقاهى حيث الصور « تتدلى كالنثار »، إن هذا عالم كامل، شبحى سحبق ملآن بالرقى العجيبة ينفتح أمام الشاعر ويقوده إلى العجائب البدائية. كتب أراغون يقول: « أراهن على أن هذا الممر هو ليس شيئا آخر غير طريقة أتحرر بها من بعض القيود، ووسيلة لبلوغ ميدان مازال ممنوعا فيما وراء قواى الشخصية »(١٦٥).

ومع أن شاپلان قد أدخل بعضا من أكثر نصوص أراغون غرابة فى كتابه الموسوم بـ « مختارات من قصيدة النثر »(١٦٦)، فليس بوسعنا أن نتحدث عن قصائد نثر بشأن « فلاح باريس »، ولكن عن نثر شعرى ملآن بالعجيب للغاية حتى أنه يقترح علينا « طريقة » لتحريرنا من القيود العقلانية، وإيصالنا إلى « ميدان ما يزال ممنوعا ». وكان مبدأ الميثولوجيا المدنية هذه قد ألهم كتّابا من مثل لاڤيسييغ ومن قبله بودلير. إننا بإزاء أحد المواضيع الجوهرية للشعر المعاصر الذى ينطوى على أن نتحسس عبر المظاهر اليومية شيئا ما خفيا، غريبا، « قفا الحقيقة » التى يتحدث عنها بريتون وذلك انطلاقا من الحقيقة الحديثة الأكثر ألفة، تلك الحقيقة خاصة التى تلاقيها كل الأيام فى المدن الكبيرة (« المدن الشاسعة » التى يتحدث عنها بودلير). ويتسلط ملاك « العجيب » على هذه المناظر المدنية:

« حيث يتحول كل شىء، حتى الرعب نفسه إلى رقى »(١٦٧)

وعلى تلك المحطات والممرات الزوايا المظلمة حيث يشبه المارة الأشباح، وحيث تبدو أغرب اللقاءات من تصميم القدر، وحيث يقابل لاڤيسييغ آنا ستيل وبريتون ناجا.

ولهذه الميثولوجيا الحديثة أبطالها الذين يبرزون من الظل ومن الليل فى أغلب الأحيان (مومسات يتغنى بهن بودلير وشوب

ولاڤيسييغ، وكاركو، قطاع طرق وفرسان صناعة، ملهمات مثل ناجا)، كما لهذه الميثولوجيا معالمها المرتفعة (ونعلم الدور الذى يؤديه مقهى سيرتا في ميثولوجيا أراغون)، وعملياتها السحرية (التى بواعثها هى الأفيون أو الحشيشة، التنويم المغناطيسى أو التنبؤ بالورق ...).

وكان بالإمكان اكتشاف ذلك العرق الإيحائي في بعض روايات بلزاك من مثل «أسرار باريس»؛ ولكنها ستزود شعر النثر البحث بوسيلة نجاح غنية جدا. وينبغى أن نضيف أسماء فارغ، و ج. دوبوشير، وماك أورلان، وآخرين غيرهم إلى أسماء لاڤيسييغ وكاركو(...).

ج ـ الشعر الخيالى والحلمى

عالم هنرى ميشو

إذا ما خلق الشعراء الذين تحدثت عنهم شعرا بالعجيب اليومى، ربما كان بمستطاعنا القول إن شعر ميشو هو يومى العجيب. فبدلا من الانطلاق من العالم اليومى، يرمينا هذا الشعر دفعة واحدة فى عالم مختلف لا اسم له وحيث يعيش الناس مع ذلك حياتهم العادية على الرغم من الاختلاف الكلى للعادات والأعراف؛ وحيث تتخذ أعمال نعرفها (لأننا نقوم بها يوميا فى عالمنا) ثمة معنى وتؤدى إلى نتائج مذهلة. نرى فى هذا العالم على سبيل المثال، «ثمة پليم» (الذى يحمل اسمه أحد دواوين ميشو)[١٦٨]، وهو «انسان مسالم» لا يفكر إلا بالنوم وسط مصائب جنونية :

«وما إن مد پليم يديه خارج الفراش حتى أحس بالدهشة لأنه لم يجد الجدار. وفكر قائلا :

«عجبا، ربما أكله الدود...» ونام من جديد». [١٦٩]

ويسافر «بتواضع» من دون التمرد على قلة المراعاة المدهشة التي يبديها الناس تجاهه :

«لا يستطيع پليم القول إن الناس يكنون له الكثير من الاعتبارات في السفر. فالبعض يدوس قدميه بلا تحذير، والآخرون ينشفون أيديهم بسترته بهدوء. لقد اعتاد على هذا. وهو يحب السفر بتواضع. وما دام ذلك ممكنا فسوف يفعله»[١٧٠].

حينما سافر ميشو إلى مناطق خط الاستواء وإلى بيرو والبرازيل، لاحظ أن هناك حياة يومية بإمكانها أن تضلل من يأتي من بلد آخر «تضليلا حتى الموت»(...)

ألا نستطيع بالنتيجة أن نتصور «عالما إضافيا» (بحسب مصطلح جاري) سيكون اليومي فيه محبرا بما يكفي لتشويش رؤيتنا للأشياء تماما؟ وكلما كان هذا العالم معروضا بموضوعية وطبيعية (وهنا تأتي ضرورة النثر)، كانت قدرته على التشويش أكثر. كان ديوان «الاكوادور» دفتر مذكرات مسافر. ولن يكف ميشو فيما بعد عن أن يكتب لنا «من بلد بعيد»[١٧١]؛ وسواء أكان هذا البلد هو كاراباني العظمى أم بوديما أم بلد السحر، فهو يقع على الدوام في ذلك «البعيد الداخلي»[١٧٢]، حيث يصبح الغريب القاعدة. بلد الهاكس المتعطشين للصراعات و«المشاهد» الوحشية، الذين يروق لهم أن يلقوا في مدينة بـ «ثلاثة أو أربعة فهود سود تعرف كيف تسبب جروحا دامية. إنه المشهد رقم ٧٢»؛ وبلاد الكور المتعطشين للدين، وبلاد الهيفينيزيكس المستعجلين على الدوام والذين يركضون من شيء إلى آخر، إلى تلك الدرجة التي «يبدأ فيها الممثلون في المسرح بملهاة، ثم يلجون في المشهد الثاني من مأساة، ثم يدخلون في مسرحية أخرى من مسرحيات العرض، وينتهون بارتجال مرموق».

وميشو يصف لنا عادات تلك البلدان بموضوعية وجفاف من دون تأثيرات في الأسلوب ـ ويخيل إلى المرء أنه يقرأ رواية جغرافي أكثر مما يقرأ تقريرا. ومن هذا الوصف الدقيق لأماكن لا وجود لها يستخلص، كما يقول جيد «ثمة شعر غريب وانزعاج غامض»(١٧٣). والواقع أنه لا ينبغي فرق كبير في زاوية الرؤية كي تبدأ هذه التقاليد والأديان والملاذ التي تبدو في غاية الغموض بأن تذكرنا على نحو غريب بعبثية عالمنا «المتحضر».

ورب قائل يقول إن «كل ما لا يوجد ربما كان له وجود، وكل ما نعلم أنه موجود ربما لم تعد له حقيقة. وخلاصة القول إن ما يجرى على هذه الأرض ليس أكثر صوابا مما يرسمه لنا ميشو»(١٧٤)(...) ولأن ميشو يسلك هذا الطريق، فهو مستعد للاقتداء بآثار فولتير، صاحب "Micromegas"، وآثار مونتسكيو، مؤلف «رسائل فارسية» ـ بل وآثار جاري مؤلف "Faustroll" أو "Les Speculations". وتكمن الطريقة في أن يجعلنا نشعر بالشذوذ الظاهر لقارتنا أو كوكبنا وبغرابة بعض حركاته وملامحه المألوفة، متخيلا أن أجنبيا يتطلع إليها فتزيد من حيرته وذهوله. وهكذا يتوصل إلى زعزعة أكثر مبادىء عالمنا قوة، ويجعلنا نشك في وقت قصير جدا بمجانيتها وربما بعبثيتها. (...)

وميشو لا يرينا عادات حياتنا اليومية فقط وإنما يرينا الطبيعة والسماء والغيوم أيضا بطابع غريب :

«انتم لا تتخيلون كل ما هو موجود في السماء، ينبغي أن تكونوا قد رأيتموه لتصدقوا. هكذا، مثلا، الـ ... ولكني لن أقول لكم اسمها في الحال.

وعلى الرغم من انطباع الثقل الذى تعطيه واحتلال السماء كلها

تقريبا، فهى لا تزن أكثر من وزن طفل حديث الولادة مهما تكن كبيرة. إننا نسميها الغيوم.
ومما لا شك فيه أن ثمة ماء يخرج منها، ولكن ليس بضغطها ولا بسحقها. فربما كان ذلك عديم الجدوى لأنها لا تملك الكثير من ذلك.
ولكن لكثرة ما تحتل من أطوال وأطوال، ومن عروض وعروض، ومن أعماق أيضا وأعماق، ولكثرة ما تتصنع الانتفاخ، فإنها تنتهى على التمادى بالسماح بسقوط بضع قطرات من الماء، أجل، من الماء. ونبتل كلية»[١٧٥].

وتتوجه قصيدة النثر حينذاك نحو بعض أجناس النثر التى هى قريبة منها كالحكاية (الطويلة والهجائية تقريبا) والرسالة المزعومة (مثل فى «أكتب إليكم من بلد بعيد») ومذكرات رحلة. ويلاحظ ج. بيكون أن ميشو «ناثر جاف وخفيف، حاد وسريع» يذكرنا بكتّاب القرن الثامن عشر.

د ــ الدعابة

(...) إذا كانت الدعابة طبقا لتعبير بريتون «تمردا أعلى للذهن» بإزاء عبثية الأشياء، وتأكيدا (كما يقول فرويد أيضا) لحصانة الأنا الذى «يرفض أن يمس أو أن تفرض عليه الحقائق الخارجية الألم» فلا يمكن إلا أن تكون فعل ذهن متيقظ للغاية. ومع هذا يمكن أن تحوى أقصوصة الحلم على شيء من الدعابة حينما يترك القاص، المتيقظ حاليا والذى يرفض البقاء مخدوعا بحلمه، موقفه السلبى ويبرز الجانب الفكه أو العبثية المضحكة للمشاهد التى عاشها. هناك على سبيل المثال دعابة تهكمية فى الأقصوصة التى كتبها بيثالى عن لعبة ورق كابوسية تمت «بمجرد قصاصات كارتون ليس عليها شيء» وتنتهى

بالعبث كما بدأت (وهذا يذكرنا بمشهد مماثل فى «أليس فى بلد العجائب»). ويختتم القاص قائلا : «ثم وفى ضجة الكراسى المقلوبة اغتسلنا جميعا، مما كان يشير بوضوح بحسب قناعتى إلى أن اللعبة قد انتهت لتوها»[١٧٦].

وحينما تكون الأقصوصة بضمير الشخص الثالث فمن الأيسر أيضا وضع مسافة بين الحالم والقاص (لاحظ مثلا أن أرنست فى «الملوك الروس» فى «القصص الدموية» يتحول إلى حصان يتقدم بنبل وسط هتافات الجمهور، و«انفعاله يؤدى إلى انتفاخ أوداجه»[١٧٧]. ومع هذا فإن الدعابة لا تعرض مع أقصوصة الحلم (أو القصيدة الحلمية) الروابط نفسها التى تقدمها مع الأقصوصة الخيالية، سواء تعلق الأمر بقصة قصيرة أم بقصيدة؛ وللدعابة صلة بالقصيدة، إن صح القول، منذ بدايات نشوء النوع.

وهذا الاتحاد المتكرر بين الدعابة والخيالى يمكن أن يبدو غريبا: فهل يمكن لهذا الوضوح وهذا «الحضور الذهنى» أن يتعايشا مع عالم خيالى، أى عابث، من دون تحطيمه؟ وحينما تثبت الدعابة حقوق الذهن الواعى، أفلا تمنعنا من الدخول فى اللعبة؟ ينبغى فى الواقع ملاحظة أن الخيالى والدعابة بعضهما لا يحطم البعض الآخر، ولكنهما يتآزران لتحرير الإنسان من سيطرة العالم الذى يعيش فيه كى يسمحا له بتخطيه والحكم عليه. فبينما يصف لنا الساخر سخف العالم كما هو عليه (وهو يدخل على سبيل المثال ثمة هيرون أو مكروميغاس دهشا من ذلك) يصف لنا الفكاهى بكثير من الطبيعية عالما عبثيا لا وجود له، كاريانى العظيم أو عالم جارى «الإضافى». ويولد الضحك هنا من المقارنة التى نحن مدعوون ضمنا لإقامتها بين هذا العالم الخيالى وعالمنا؛ وهو ضحك مدمر. (...)

وإذا ما أبدى كاتب ما من مثل ميشو باستمرار دعابة فى قصائده فذلك كما يلاحظ بيرتلية لأن هذا بالنسبة إليه هو وسيلة مثلى للتدخل: «بالدعابة يحقق المرء حريته»[١٧٨]. والدعابة مظهر لتلك الفوضى المدمرة التى تنسف الحقيقة من الأساس لتحرر الفرد وتعلن تفوق الذهن على ما يحيط به. (...).

ومما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن الدعابة التى تتنافر تقريبا مع فن نظم الشعر هى على النقيض من ذلك تماما فى محلها المناسب فى قصيدة النثر (...) وبسبب صفات الدعابة الهدامة اللاامتثالية واللااجتماعية، فإنها قلما تتناسب مع فن النظم الكلاسيكى المبنى على النظام والتجانس وعلى شعور بالتطابق بين الإنسان وعالمه. والنثر على عكس ذلك يقبل ويستخدم بسرور روح العنف والتحرر التى تحملها له الدعابة وخاصة فى القصص القصيرة وفى قصائد النثر ذات الطراز «الفوضوى». (...) ويعد ميشو فى أيامنا هذه أفضل ممثل لدعابة الخيالى الذى يقلد تتابع الأحداث والأفكار التى نصادفها اعتياديا فى الأقاصيص كى يحطمها على نحو أفضل؛ ومن بين الوسائل التى يستخدمها إراديا هى منطق العبث و«تمرّد الوسائل على الغايات»، و«التدخلات» ليقيم الغرابة عمدا فى قلب الواقع. (...)

بيد أن هناك شكل دعابة آخر أكثر نقاء إلى حد ما لأنه أكثر مجانية وأكثر انفصالا عن نوع «الأقصوصة»، ولكنه أكثر مللا لأنه يحطم كل تسلسل فى الأحداث وكل سلسلة من الأفكار المنطقية حال تشكلهما. ويجد شكل الدعابة هذا قوته المحطمة والشاعرية أحيانا فى الهزل وفى اتحاد الكلمات غير المتوقع وفى الشعوذة المرحة بالكلمات والصيغ والصور. ويمكن أن يتخذ التمرد على اللغة شكلا هزليا. (...)

وكان ماكس جاكوب رائد «الكلمات الطليقة» هذه التى لم تعرفها القرون السابقة؛ واستعاد كوكتو من بعده اتحاد الكلمات والصور وحصد مثله هو أيضا بدعا لفظية. وقد أهمل قليلا فى أيامنا الحاضرة هذا النوع من الشعر الذى يشبه الألعاب النارية. ولكننا قد نجد عددا من القصائد ذات «الدعابة اللفظية» فى ديوان «العمل الذهبى» لمارسيل سوفاج، صديق ماكس جاكوب وأحد المعجبين به... وتجد فى هذا النتاج افكارا عزيزة على جاكوب كالإيجاز وغياب الغنائية والبلاغة، وتأثير الصدمة (...).

ويستعيد شعر مارسيل سوفاج فكرة جاكوب التى مفادها أن كل شىء ممكن استخدامه كـ «عنصر شاعرى» : «ذكريات المطالعات ولغة المحادثات العامية وما يجرى فى الجانب الآخر من خط الاستواء، والانطلاقات المفاجئة وجو الحلم والنهايات اللامتوقعة واتحاد الكلمات والأفكار...»[١٧٩](...)

وحينما يستخدم مارسيل سوفاج هو أيضا الشكل «النثرى» جدا والاقتضابية والإيجاز المفحم للعبارات وتصادم الكلمات والصور، فإنما يفعل ذلك ليوصلنا بتجربته الخاصة.

٢ ـ شعر الحقيقة

وهكذا فإن شعر مارسيل سوفاج الذى ينطلق من دعابة لفظية على الأخص ومن لجوء إرادى إلى العبث، ينتهى بغنائية تجد الحقيقة فيها مكانها، ولاسيما فى باب «العمل الذهبى» الذى يحمل عنوان «طبيعة»، حيث تبين بعض القصائد تحيزا حقيقيا للواقع، وحيث تدعونا قصائد أخرى إلى التفكير بـ ريقردى بشأن الريح والطريق والأشجار. والطبيعة لا تتدخل فى الشعر الفوضوى أو أنها حينذاك

طبيعة فوضوية وعجيبة أيضا تنشطها حياة قلقة وغير طبيعية. وبما أن الشعر الفوضوى يمثل فى الواقع محاولة لتحطيم العالم الحقيقى وإحلال عالم آخر... فمن الواضح أن القوانين التى ستدير هذا الكون الجديد ستكون مختلفة جذريا. فلا المكان ولا الزمان ولا الحب ولا الحقد تبقى كما كانت؛ وسوف نرى الزهور تخور والحيوانات تتكلم وكل مواليد الطبيعة تتبادل فيه أشكالها وخصائصها.

ولكن سبق أن وجدنا فى القطب الآخر من قصيدة النثر التطابق بين الإنسان وكونه بدلا من التمرد والرغبة فى التناسق بدلا من الفوضى المدمرة. والواقع أن ظروف الشعر قد تغيرت كثيرا منذ مائة عام، وان القصيدة «الشكلية» ذات الأدوار أو المقاطع النظامية وذات التأثيرات التناسقية واللازمات والإيقاعات هى شكل جامد للغاية و«فنى» جدا بالنسبة إلى عصرنا، عصر الاضطرابات والانفجارات الذرية. وحينما نقرأ اليوم بشأن قصائد النثر الحديثة أنه «لا تكاد توجد أشكال نظامية»، وأن بعض هذه القصائد يعطى انطباع السونيتات النثرية، يتولد لدينا انطباع بالفرق ونشعر بالتقهقر فى الزمان إلى حد العصر الذى كان هنرى دورينيه يقول فيه عنها مثلما كان يقول عن (Chansons de Bilitis). ومع ذلك فإذا كان القليل جدا من الشعراء يكتبون اليوم سونيتات تقليدية، فذلك لا يستثنى عند البعض عودة إلى مفهوم القصيدة، أى إلى الشكل المنظم والمبنى؛ الوسائل وحدها مختلفة.

وبما أن هذه الرغبة فى النظام والتنظيم والصرامة تمضى على قدم المساواة مع قبول بالحقيقة، فالأفضل سيكون بلا شك معارضة «شعراء الحقيقة» بشعراء الشعر الفوضوى المدمر. وأسارع إلى القول إن

مصطلح «شعراء الحقيقة» الغامض للغاية عملى، لأنه عام جدا حتى أنه يسمح لنا بضم شعراء مختلفين تماما مثل رونيه شار وپونج وسان - جون پيرس من الذين لا يوجد بينهم قاسم مشترك غير توافقهم وتضامنهم مع الواقع والشعور القوى بالتفاؤل الذى ينجم عن ذلك فى نظر القارىء. بيد أن للحقيقة ألف وجه (هناك حقيقة بشرية وحقيقة مادية وحقيقة تاريخية...) وكل شاعر يتصرف بإزائها وفق طبيعته الدفينة ويقدم لنا شعرا له هو أيضا حقيقته الخاصة. وسوف أكتفى إذن بالإشارة إلى الأشكال التى تبلورت فيها الحقيقة بالنثر عند بعض الشعراء العظام لعصرنا.

ريڤردى وتأثيره

(...) تجدر الإشارة إلى أن شعر ريڤردى ما فتىء يمارس تأثيرا بليغا، كتب ج. بيكون عام ١٩٤٩ يقول إن «علاقته بالأدب الحالى هى أكثر عمقا وحيوية من علاقة فارك وكوكتو وماكس جاكوب... ويبدو لنا ريڤردى أستاذا وشاعرا ومتذوق جمال أيضا»[١٨٠]. وقد استحق ريڤردى أن يعده السرياليون أستاذا بنظريته عن الصورة وبإرادته فى «الغوص إلى أعمق وأخطر ما يمكن» فى غور الكائن الداخلى، واليوم أيضا ما يزال تأثيره ملموسا فى كثير من القصائد التى تحدثنا عن وحدة الإنسان وعن القلق أمام الحقيقة. و«قصائد النثر الخمس» التى كتبها ج. دولابراد والتى هى قصائد الغياب والوحدة تدعونا أحيانا إلى التفكير بـ ريڤردى بنبرة قلقها الغامض وبالطريقة التى تعرض لنا فيها أقصوصة لا يحدث فيها شىء، ولكن تثقل على القارىء بجو الوحدة واليأس (...)

ومهما يكن شعر ريفردى وأولئك الذين تبعوه متأصلا فى الواقع، فإنه يقودنا على الدوام «نحو المجهول ونحو العمق»! ومن المجدى أن نقول إننا نحس فيه على الدوام تقريبا بشعور مأساوى عن الحياة والقدر الإنسانى. وبذلك فهو يقدم لنا حقيقة تختلف تماما عن الحقيقة التى تتجسم فى قصائد شار وبونج وسان ـ جون بيرس.

رونيه شار والحقيقة المتحمسة

إذا استطعنا القول إن ريفردى أعطى للسرياليين دروسا إلى حد ما، فبوسعنا القول أن رونيه شار (الذى شارك عام ١٩٣٠ فى "Ralentir Travaux"، ونشر فى السنة نفسها «قصيدة نثر» "Artine"، وهى سريالية بحق) قد حفظ الدرس الجوهرى للسرياليين الذى مفاده أن الشعر هو نظام معرفة يفوق ويتناقض مع نظام المعرفة المسماة «علمية»، وهو «فعل اكتشاف وإعادة خلق لعالم الحقائق. بيد أن عبارة شار الذى يشكل الشعر فى نظره «أداة معرفة منتجة للواقع هى أقل غموضا وتوضح على نحو أفضل الوظيفة الشعرية الحقيقية التى هى ليست اكتشافا وإيحاء فقط بل هى خلق أيضا.

وينبغى ألا ننسى أن السريالية كانت تفترض أن نعد الحلم والحقيقة «حقيقين» أيضا، وإن رغبته فى إعطاء المكانة الاولى للحلم واللاشعور كانت تقوده إلى أن يقترح على الشاعر موقفا سلبيا بصورة جوهرية.

وقصيدة "Artine" السريالية هى سلسلة من الرؤى الحلمية وثمة «فن شعرى» سريالى فى آن معا. (...) بيد أن الكلمات الأخيرة منها تشير إلى رغبة فى العودة إلى الواقع. «ولأن شار قد اختار الواقع ـ آخر كلمة فى القصيدة ـ «فقد قتل الشاعر أنموذجه»، أى أنه قد تخلى

عن كل ما كان الحلم واللاشعور واللاواقعى يستطيع أن يصبح بواسطته عالما يدعى الاكتفاء ويغنى عن الواقع»، كما كتب ذلك ج. مونان فى مقالته الرائعة[181].

ليس بوسع الشاعر أن يستغنى تماما عن الخيال ولا عن الواقع؛ وعليه كما يقول شار «أن يمسك بالميزان متساويا بين عالم اليقظة المادى ورغد النوم المخيف». (...)

لقد أدرك شار سريعا إن القصيدة، كى تصبح بدورها حقيقة تتلاءم مع الحقيقة الداخلية للشاعر، تتطلب جهودا كثيرة أخرى، وإذا كان الشعر كنزا حاضرا على الدوام وفى-متناول يد أول قادم فلا أهمية لاسم الشاعر أبدا. الشاعر يصير وهو يعمل القصيدة. وأشار. م. بلانشو إلى أن «الإيحاء لا يعنى شيئا آخر غير أسبقية القصيدة على الشاعر. (...) فالشاعر لا يوجد إلا بعد القصيدة. والإيحاء هو هبة الوجود إلى كائن لا وجود له بعد، وليس سرا أو كلاما قيل لشخص سبق وجوده»[182] (...) ورونيه شار يمقت القوالب وكذلك التعابير الجاهزة. وهو يعلن أن على الشاعر «ألا يخشى استخدام جميع المفاتيح التى فى حوزته».

پونج وحيز الأشياء

نحس ونحن ننتقل من شار إلى پونچ بثقل غريب وشعور بالدخول فى المادة وشاعر يغوص إلى قلب الحقيقة ويقترح على كل امرىء أن يقوم بـ «رحلة فى كثافة الأشياء». (...) ونلاحظ فى الحال أن مشكلة اللغة جوهرية بالنسبة إلى پونچ ـ كما هو الشأن بالنسبة إلى مالارميه أيضا، وإلى معظم شعراء ما بعد حرب عام ١٩١٨ بخاصة. ولا يراودنا فى ذلك أدنى شك حينما نقرأ الملاحظات التى جمعها فى مؤلفه الموسوم بـ

« قصائد ».

وپونج الذى يكتب منذ عام ١٩١٩ ولم يعرف الشهرة إلا عام ١٩٤٢ مع مؤلفه الرئيسى «تحيز الأشياء» يعيب على الكلمات كما فعل الدادائيون والسرياليون كونها مستهلكة ومنهوكة بفعل الاستخدام الطويل، كما أنها مجردة للغاية ومنفصلة عن الأشياء التى تعنيها. إنها كلمات جاهزة لا لون لها ومفرغة من كل قوة إيحائية؛ ويسأل - وهذه هى مشكلة كل شاعر: كيف نعيد لها قوتها؟ وكيف نقيم بين عالم الحقائق وعالم الكلام تيار مبادلات كأن تصبح الأشياء كلاما والكلام أشياء؟(١٨٣) وتبقى مشكلة التعبير ثانوية فى مفهوم بعض شعراء النثر لأنهم لا يهتمون بالشكل كما رأينا ذلك قدر ما يهتمون بالمعنى؛ وبوسع المرء استخدام تعابير عادية لوصف عالم سحرى وكتابة أقصوصة حلم؛ أما فى نظر الكاتب الذى يقتصر على ما هو موجود والذى لا ينوى تحطيم العالم المادى لمصلحة عالم اللغة قدر ما ينوى وضعنا فى صلة مع الأشياء عن طريق اللغة، فلا توجد مشكلة أخرى غير مشكلة التعبير.

والوسائل التى هى بحوزة الكاتب ثلاث. وسنرى أن پونج يؤثر فى الكلمات نفسها قبل كل شىء لأنها مادة اللغة الأولية ثم فى تركيب الجملة... وأخيرا فى تركيب مجموع القصيدة.

ولا يتعلق الأمر أبدا كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض الشعراء الفوضويين باستخدام الكلمات خارجا عن معناها أو باستنباط مفردات جديدة. يريد پونج أن يقهر اللغة بوسائل اللغة نفسها. وابتداء سوف يأخذ الكلمة لا فى معناها المستخدم العادى والمبتذل ولكن فى غنى كيانها على أنها جهاز حيوى معقد. وپونج الذى يسمى دواوينه «تمارين

فى إعـادة التربيـة اللفظيـة»، يدعى أن الأدب يسـمح بـ «إعـادة خلق العالم بكل معانى إعادة الخلق بفضل الطابع الملموس والمعنوى الداخلى والخارجى للكلمة وبفضل كثافتها المعنوية» (...)

إننا لن نجد فى الواقع عند پونج كما هو الحال عند مالارميه ورونيه شار تلك التعابير المكثفة المبهمة الغنية جدا التى نستطيع أن نتعمق فى معناها بلا نهاية، تعابير ما إن تنطبع فيها حقائق مضادة حتى تنتهى بأن تتلاشى بالتبادل وهى تشكل حقيقة جديدة أعلى وروحية. وليست المسألة بالنسبة إلى پونج مسألة تناقض المتضادات ولا تحويل الحقيقة بالروح، ولكنها مسألة خضوع للحقيقة والمادة: «على القصيدة ألا تقدم لنا فكرة بل شيئا ، أى أن القصيدة تجعل الفكرة أيضا تتخذ شكل شىء». (...)

وتقود الرغبة فى قولبة الجملة على الموضوع لدى پونج أحيانا إلى القطيعة مع علم النحو المعتاد وإلى إعادة توزيع الكلمات فى نظام يحترم حقيقة الأشياء على نحو أفضل (وهنا أيضا نتذكر مالارميه). (...)

وينبغى تأكيد فكرة أن پونج ليس مجرد مراقب وطبيعى يدوّن ملاحظات ويصف الأشياء من الخارج. إنه يريد «أن ينتقل إلى الأشياء» وأن يصفها من حيث هى لا بالنسبة إلى الإنسان. ولكن من الواضح جدا أنه لا يستطيع أن يعير الأشياء صوتا إلا بوساطة شخصيته الذاتية : فحينما تريد الأشجار أن تعبر عن نفسها «فإنها تترك موجا وقيئا من الخضرة»، ولكنها «لا تتوصل أبدا إلا إلى ترديد التعبير نفسه والورقة نفسها مليون مرة»[١٨٤]. والشاعر هو الذى يصبح شجرة ليتكلم بدلا منها ـ ولكن كيف لا يعبر عن مكنونات الشاعر فى الوقت

نفسه؟[١٨٥] ويونج يعلم ذلك حق العلم: فالقصيدة لا يمكن أن تكون الشيء نفسه، إنها شيء، أي حاجة، ونتاج فني. وليست مهمة الشاعر أن يستنسخ العالم، بل أن «يعيد خلقه» - وهذه الفكرة تتكرر مرات عديدة في مؤلفه «قصائد». (...)

لنقرب مالكوم دوشازال من پونج مع أن هدف هذين الشاعرين أخيرا مختلف جدا. ومما لا ريب فيه إن الاثنين يبديان رغبة في «الانتقال إلى الأشياء». كتب م. دوشازال يقول: «كل شيء يجرى كما لو كنت ممتزجا بحياة الأشياء وكما لو أن عالم الأشياء قد دخل فيّ»[١٨٦]. بيد أن پونج يستغرب ادعاءات شازال في «تفكير الحياة» وفي عد الحياة الخارجية جوهرا ماديا ينبغي دمجه بالأنا الذاتية. وفي حين أن قصد پونج «شعري» بحت في المعنى الأول للكلمة لأنه يريد أن يعيد تكوين الخليقة، يبحث م. دوشازال عن فلسفة يستخلصها من الإحساس: ويقول پولان الذى قدم ديوانه الاول (Sens Plastique) (عام ١٩٤٨) إن بوسعنا أن نسميه «إخفائي» في القدر الذى يبحث فيه عن انعكاس اللامرئي في المرئي. وأنه يبحث في الكائنات والأشياء عن تناظرات إنسانية بقصد فلسفي وليس بقصد جمالي. ومع هذا فالطريقة التى يستخدمها لاكتشاف وحدة العالم عبر التطابقات من إحساس لآخر، ومن المادي الروحي هي طريقة شاعر فعلا. يقول پولان إن شازال لجأ «إلى المعابر والممرات بين الحواس وهو مستعد في كل لحظة لأن ينتقل من حس إلى آخر - لأن يفسر السمع بالنظر والشم بالتذوق»[١٨٧].

وتأتي أهمية مؤلفه بمقدار ما هي طريقة قوية وأصيلة في اختيار الإحساسات والتقريب بينها ولا تأتي من النظريات الفلسفية. (...)

سان ـــ جون پيرس والوفاء لمفهوم القصيدة

لقد ابتعدنا مرارا خلال الصفحات الماضية عن مفهوم القصيدة أو كنا منقادين إلى توسيع ذلك المفهوم على نحو ملحوظ إلى درجة أننا يمكن أن نتساءل إذا لم تكن القصيدة باعتبارها كيانا شكليا قد أصبحت في عداد البقاء النظرى البحت: وينبغى الاعتراف بأن هذا الأمر يصح عن قصيدة النثر التى تقودها طبيعتها نفسها إلى التواطؤ باستمرار مع أجناس قريبة منها كالأقصوصة أو «التدوين» (الفلسفى أو الوصفى على سبيل المثال). واليوم يرفض بعض الشعراء إراديا كتابة «قصائد» ويطالبون مثل شازال بحرية تعبير شاملة للشعر؛ بل إن البعض قد يقرر عامدا ان «الشكل» هو ألد أعداء الشعر ...

ومع شعر سان ـ جون پيرس نعود ثانية إلى المفهوم الشكلى للقصيدة ـ ومن الغريب ملاحظته إن هذا الشاعر البعيد جدا عن الحركات الأدبية، غير المكترث للشهرة أبدا، يعده اليوم كثيرون أستاذا (...). ومنذ عام ١٩٢٦ كان ڤاليرى لاربو معجبا بهندسة ديوانه المسمى (Anabase) وبأصالة وغنى اللغة الشعرية الجديدة التى خلقها پيرس، وبالرسم الملحمى الواسع لذلك «الصرح الشاعرى الكوكبى»[١٨٨]. فبعد صمت طويل استمر سبعة عشر عاما، وصل الشاعر وهو فى منفاه فى أمريكا إلى الكمال الفنى مع دواوينه (Exil) (منفى) و (Pluies) (أمطار)، و (Neiges) (ثلوج)، ولاسيما مع أوسع أعماله (Vents) (رياح)، الذى يعد ملحمة ونشكونية. وشعره نظامى. وهذه صفة تنطبق على جميع أعمال پيرس جملة وتفصيلا. ويلزم أن نضيف إن شعره «متلاحم» يتماسك فيه كل شىء، ولا شىء فيه

مجانى أو منعزل بحيث إن القصيدة تبدو وحدة هندسية متناسقة تتناسب وتتوازن فيها الأطراف المختلفة. ومن آية إلى أخرى تتحقق الوحدة بفضل لعبة دقيقة من تكرار التعابير أو الرنين أو (السجع أو الصدى؛ وفى حين أن استعادة الرنين فى الشعر يكمن إلزاميا فى القافية، نجده هنا موزعا على الآية كلها. وربما ينبغى الحديث عن (قوافى داخلية) مع تأثيرات تناسقية وتكرارات جزئية فى الغالب. (...)

وتتطور القصيدة بالشكل نفسه من مقطع إلى آخر وليس من آية إلى آية - بما أن الوحدة فوق الآية هى ما أسميه مقطع مكون تارة من سلسلة من الآيات الموجزة (كما هو الحال فى بداية قصيدة (Vents) (رياح) وتارة من جملة واحدة كبيرة وواسعة تكبر كالموجة وتجمع فى أغلب الأحيان سلسلة من التفاصيل أو الرؤى الدلالية. هكذا على سبيل المثال، نرى تعداد المهن الشهير فى "Anabase"، أو وصف قوى الريح التى تشتت أبنية الناس فى (Vents)؛ وتؤكد الوحدة من جملة إلى أخرى عودة عناصر ذات طول متساو وجرس متناظر. (...)

ويلزم أن نضيف إن انطباع النظام المتجانس والشعر «الموزون» يأتى أيضا من الاستخدام المتكرر والمشار إليه فى الغالب للبيت الاسكندرى (الذى هو فى أصل شعر پيرس) وكذلك من التناسقات الإيقاعية العديدة. ومافتىء بيرس منذ قصائده الاولى يستخدم على نحو منفصل الإيقاعات الزوجية والشعر المنتظم داخل آيته وكأنها «محصلة إيقاعية». (...) هذا إلى أن شعر پيرس مثله مثل شعر كلوديل يمزج وسائل البلاغة مع وسائل الشعر. وما التناسقات إلا طريقة بليغة وشاعرية مثل استخدام المنادى (...)

ثم ينبغى ألا يفوتنا الحديث عن «مفردات» سان - جون پيرس الموسوعة حقا - إذ أننا نجد فى نتاجه تعدادا حقيقيا للمهن والمواد والعطور والأذواق والتقاليد عبر الزمان والمكان بإيثار للكلمات وللأشياء النادرة والغريبة أيضا. (...)

وبانتهائنا من سان - جون پيرس من هذا الجرد السريع «التقليدى المنظم» ومن قوى التمرد والتدمير إلى قوى النظام والسلطة هل يعنى هذا أن سان - جون پيرس يمثل الميل الأكثر آنية للشعر؟ كلا، إذ إن هذا الشاعر «الخارج عن الزمان» يواصل نتاجه فى الاتجاه الذى بدأه به منذ أربعين عاما. وإذا ما انتزع إعجاب الجميع، وإذا ما استطاع أن يرسم طريقا للبعض، فإنه لم يكوّن إلا القليل من التلامذة الحقيقيين.

وسنرى فى الخاتمة إن هناك أملا ضعيفا فى أن تسمح تشنجات عصرنا وتمزقاته بأن يجد الشعر جوا مناسبا للتناسق والاستقرار.

الخاتمة

كان بودلير يشير إلى أن فى الجمال عنصرين: الأول أزلى ثابت والآخر نسبى مرتبط بالعصور والظروف[189]. ومن الممكن تطبيق هذه الملاحظة التى كتبها بشأن الجمال المتعلق بالرسم على الجمال الشعرى: إذ توجد فى الشعر عناصر جمال أزلية جوهرية وعناصر نسبية تتغير مع العصور: وعلى هذا فليس بوسع القارىء أو الكاتب من أبناء القرن العشرين أن يقفا من تذوق الجمال كما وقف أبناء القرن السابع عشر مثلا.

ومما لا شك فيه أن قصيدة النثر التى هى فى أصلها رد فعل لمعايير وأشكال الجمال المطلقة للغاية فى القرن السابع عشر يمكن أن تعد شكل شعر «حديث»؛ ومع ذلك فإنها تبين هى أيضا «عنصرا أزليا ثابتا» إلى جانب العنصر «النسبى» الظرفى. لقد حاولت أن أشير، بشأن «جمالية قصيدة النثر»، وإلى الشروط الضرورية كى تبلغ قصيدة النثر جمالها الخاص، أى أن تكون «قصيدة» فعلا لا مجرد قطعة نثر متقنة إلى حد ما. فالإيجاز والكثافة والمجانية هى بالنسبة إليها كما رأينا ذلك عناصر حقيقية مكونة لا يمكن لها أن توجد من دونها؛ ولكن الحيوية الخاصة بقصيدة النثر تنشأ من اتحاد قوتين متناقضتين : قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية.

بودى أن أؤكد فى صفحات هذه الخاتمة الجوانب «النسبية» المتغيرة التى تقدمها قصيدة النثر تبعا لتغير العصور أكثر من تأكيد الجوانب الثابتة؛ وأن أسأل عما سيكون عليه مستقبل قصيدة النثر كما قادتنا دراستها من الوزيوس بيرتران حتى أيامنا هذه. وربما أمكن التفكير ونحن نبدأ هذه الدراسة أن تعدد الاشكال وحرية نوع مولود من رد فعل على القيود الشكلية ومن رفض لأية قاعدة مسبقة لا تسمح إلا بتمييز محاولات فردية فوضوية لا تربطها علاقة فيما بينها. ولكننا رأينا (وهذا صحيح دائما ونحن نتحدث عن الشعر) أنه إذا كانت شخصية كل واحد تؤدى فى الواقع دورا حاسما، فما لا ريب فيه أننا نرى ظهور خطوط قوة خاصة بكل عصر وكذلك تيارات عظيمة بكل انطواءاتها وانبعاثاتها؛ ونلمح من جانب آخر انتظام لعبة صلات معقدة بين شعر النثر والشعر التقليدى : فتارة يتابع الاثنان محاولاتهما على نحو متواز من أجل بلوغ هدف مشترك، وتارة أخرى ينتفض أحدهما على الآخر كى يؤكدا هويتهما مفهومين متناقضين تماما؛ إنهما أخوان فى السلاح أو غريمان. ولأن قصيدة النثر قد ولدت من رد فعل لشعر القرن الثامن عشر المتحجر والمصطنع، فإنها فى الوقت نفسه إعراب عن ذهن فرداني يكافح ضد مبادىء الكلاسيكية التعسفية ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية باستخدامها ينابيع الإيحاء التى تقدمها «البالادات» أو «الأغانى» الفولكلورية بغزارة؛ وحينما نتذكر إن قصيدة النثر قد ولدت من الترجمات والترجمات الحرة ومن البالادات والأغانى، فمن الأيسر أن نفهم أنها كانت إحدى أول مظاهر التذوق الرومانتيكى للون المحلى (الأجنبى أو القروسطى) والأساطير الشعبية والعجيب والحلم؛ وبدأت قصيدة النثر منذ أن منحها ألوزيوس

بيـرتران شكلهـا النهـائى تتبنى شكـل «البـالاد»، أى أن تتـألف من مقاطع.

ولكن ينبغى القول إن قصيدة النثر وهى تحوز هكذا «قالبا» مثبتا أو مجمدا نهائيا قد تجازف بارتكاب الخطر المميت بسبب «كمالها» نفسه، ولاسيما أمام شعر رومانتيكى كان يواصل بلوغ أكثر ما يمكن من التنوعـات بعـدمـا تحـرر هو أيضـا من أكـثـر قـيـود فن النظم الكلاسيكى إزعاجا؛ وأكثر الحقب جدبا فى تاريخ قصيدة النثر هى ربما تلك الحقبة من الرومانتيكية التى تسبق بودلير مباشرة، حيث يتجلى تصلب الشكل عند لامنيه ويقود «لا شعراء» مثل هوسيه وشانفلورى وڤويوت إلى الاعتقاد بأن من الممكن عمل «قصائد نثر» بصب أكثر النثر تفاهة فى مقاطع شعرية. وكان بودلير أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلا «حديثا» متكيفا مع الوجود والحركات الداخلية وطموحات الإنسان الحديث. ونشهد مع بودلير أولى تلك الترجحات التى تقود قصيدة النثر من قطب إلى آخر بالتناوب، من الإفراط فى التنظيم «الفنى» إلى الإفراط فى الفوضى. وتجد الإرادة المتوترة جدا عند بيـرتران نفسـها هذه المرة مرتخيـة إلى درجة أن قـصيـدة النثـر البودليرية تسقط أحيانا فى التفكك وفى النثر. ولكننا نرى مع بودلير أيضا أن علامة استفهام كبيرة ترتسم أمام شعراء النصف الثانى من القرن التاسع عشر كالسؤال الجوهرى عن «اللغة الشعرية»: كيف وبأية وسائل يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقى، وتسوغ للشاعر بأن يقوم بعمل مضاعف فى الاكتشاف والخلق؟ وقد رأينا الأجوبة المختلفة التى كانت تحملها قصائد بودلير ورامبو ولوتريامون إلى اللغة الشعرية. وتهدف قصيدة النثر خلال تلك الحقبة كلها إلى

«الفعالية» أكثر مما تهدف إلى الجمال الشكلى وتريد أن تكون أداة قوة أكثر من كونها «شيئا جماليا». فهى ترمى لأن تصبح «سحرا إيحائيا» مع بودلير، أو أن تقودنا نحو المجهول مع رامبو، أو أن تتمرد على الخلق وعلى آلية اللغة مع لوتريامون، أو أن تسعى لبلوغ المطلق مع مالارميه عن طريق تركيب حاذق لأزلية البيت الشعرى و«تماسك» النثر - فالأمر يتعلق على الدوام بـ «إيجاد لغة»، وإخضاع الكلمات المعروفة لغايات جديدة تماما، والكتابة من أجل خلق عالم جديد أكثر مما هو فن شعرى جديد. هذا الطراز من البحوث هو صنو ذلك النوع الذى ما انفك يخوضه عصرنا. ونحن نشعر بأننا أقرب كثيرا إلى هؤلاء الشعراء «الميتافيزيقيين». من الجيل الذى تبعهم فردّ مسألة قصيدة النثر إلى الصعيد التقنى والشكلى. لقد مد لوتريامون أو رامبو أيديهما إلى السرياليين والشعراء المعاصرين زيادة على خان وميريل وديجاردان. ومع ذلك ينبغى أن نميز فى محاولات نهاية القرن التاسع عشر حقيقتين : أولا نرى اتحاد جيل بأكمله (يسمى رمزيا) لدك آخر معقل للشعر الكلاسيكى والمطالبة بالحرية الشاملة للشكل الشعرى. وهذه المرة أيضا تكاد قصيدة النثر تختفى فى الحركة الواسعة للشعر المسمى «حرا» - وفى طوباوية «شكل فريد» مرورا بانحصارات متتالية للنثر نحو النثر الشعرى (المسمى آنذاك قصيدة النثر على نحو تعسفى) ثم نحو الشعر. ولكن سرعان ما نرى فى حقبة ثانية تتزامن مع تفجر الفردية الفوضوية لـ «لرمزية الثانية» انبثاق قصيدة النثر من جديد تحت طابع متعدد الشكل يقربها من عدة أنواع مجاورة أخرى. وقد أصبح من العسير جدا الفصل بين الروايات - القصائد، والحكايات - القصائد، والمقالات - القصائد، وقصائد النثر لأن حدود قصيدة النثر

وأشكالها تفقد من وضوحها. وخلاصة القول إن الناثرين ينسون كأصحاب الشعر الحر أن الأمر يتعلق بنوع خاص تحدده شروط معينة (مثل الاختصار والكثافة والمجانية) لا يوجد خارجها أى تبلور فى قصيدة.

وربما تكون معركة الأنواع والأشكال هذه قد سمحت فى الأقل لقصيدة النثر بأن تبسط ميدان إمكاناتها وللمفاهيم الشعرية الجديدة أن تتحدد معالمها لأن الشعر ليس وقفا على شكل أو نوع معينين. إنه رؤية للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو فن ومجموعة طرائق. كما أن التجربة الداخلية للشاعر وموقفه أمام الكون هما اللذان يحددان الشكل الشعرى الواجب استخدامه.

وسيتوسع هذا المفهوم بلا انقطاع فى القرن العشرين ويجد نفسه إن صح القول وقد قننه السرياليون وطبقوه. ومن هنا تتأتى الاهمية التاريخية للسريالية مع إنها وجهت لمفهوم القصيدة أبشع ضربات الهدم. فلم يعد الأمر يتعلق بمسألة قصيدة الشعر أو بـ «القصيدة» نهائيا. المهم فقط هو الشعر المطبق وسيلة معرفة أكثر من كونه وسيلة خلق.

وتأريخ لقصيدة النثر مكتوب فى عصر السريالية الظافر (نحو عام ١٩٢٥) يكون قد حكم بذوبان وتلاشى النوع - كبقية الأنواع الشعرية عامة. والواقع إن قصيدة النثر سوف تخرج مرة أخرى متجددة وقوية من هذا الانحلال الظاهرى : إذ أنها ليست مغتنية بوسائل جديدة فقط (كأقصوصة الحلم واللجوء إلى العبث واللعب بالألفاظ والصور الحرة وإدراج العجيب فى اليومى) وإنما هى مخصصة على إنها شكل للجهد الشعرى الذى يجتاز المظهر ويلقى بنا من الدوار فى عالم آخر. لأن الشعر هنا مرفوض بسبب طابعه الفنى الطوعى والجازم للغاية.

ومما لا جدال فيه أن عصرنا يشهد عودة هجومية لقصيدة النثر؛ ولكنه يشهد في الوقت نفسه إنجاز تطور امتد منذ بودلير ورامبو حتى أيامنا هذه، وقامت السريالية بتوجيهه على نحو نهائى. وإذا ما تأملنا هذا التطور من الخارج، فإنه قد سار فى اتجاه حرية متزايدة، وفى عدم اكتراث متزايد بالجمال الشكلى البحت وبالتنظيم الفنى. ويمكن القول إن هناك حقيقة داخلية لحركة تحرر لا تستطيع المضى إلا بسرعة متنامية يقودها ثقلها إن صح القول. كما بوسعنا القول إن حرية الشكل الكاملة شىء مكتسب من الآن فصاعدا؛ وكما أننا لا نستطيع إلغاء الشعر الحر بجرة قلم ولا أن نتصور أن بمقدورنا مستقبلا «(عمل) أشعار قديمة على أفكار حديثة» فكذلك لا نستطيع أن نتصور نهضة لقصيدة النثر ذات المقاطع الشعرية (ولا أى شكل «ثابت» لقصيدة النثر إذا كانت مبتكرة سلفا). ولكن من المهم أكثر أن نفهم جيدا المعنى الدفين لهذا التطور وأن نربط كما قلت الأشكال المعاصرة لقصيدة النثر بتلك المحاولة العظيمة لـ «خلق لغة» ولغزو ميتافيزيقى يخامر الشعراء منذ القرن الأخير. وسوف توضح لنا ملاحظة على نحو أفضل ما نطلب اليوم من القصيدة ولماذا كونها مكتوبة بالشعر أو بالنثر يفوق بكثير الاعتبارات الفنية أو التقنية البحت. وهذه الملاحظة الغريبة فى نفسها تتلخص فى إننا لم نشعر قط أكثر من أيامنا هذه، ولاسيما منذ السريالية، بالأهمية الجوهرية للكلمات التى تؤلف مادتنا اللغوية ولم نحاول اكتشاف نظامها ومعانيها الخفية والتأثير فى القوانين وفى بنية اللغة نفسها؛ فمن جانب يتشبث عصرنا بشغف بـ «الشكل» الشعرى، كما أن الشاعر يهتم بالكلمات والأشكال الفعلية التى يجمعها أكثر من الاهتمام الذى يوليه لمحتواها الواضح. ولكننا من جانب آخر نبحث

وبالقدر نفسه من الحماسة فى كل نتاج وعند كل كاتب عن معنى ومدى ميتافيزيقيين لا فنيين. إننا نطلب من الشعراء رسالة روحية ـ ونحن نعرف قدر كلمة تلك «الرسالة» في عصرنا. وكيف نفسر هذا المطلب المزدوج الذى هو ملموس عند القارىء (المستهلك) كما هو ملموس عند الكاتب (المنتج)؟ يبدو أن أحدا من الشعراء اليوم لا يكتفى برصف الكلمات بهدف تأثير فنى والبحث فى خلق أشكال جميلة فقط ليقدم إلى القارىء متعة جمالية؛ بيد أن أحدا كذلك لا يبحث عن تفسير أفكار فلسفية وخلقية بصورة واضحة. كما كان يفعل لامارتين أو ڤينيى على سبيل المثال. إن تلك الرسالة التى على القارىء اكتشافها وهو يغوص فى أعماق النتاج (وغالبا ما يكون ذلك شاقا لأن حل الرموز مهمة شائكة)، كائنة فى جوهر الكلمات التى تؤلف القصيدة ولا تستخلص من معناها الواضح، بل من كثافتها الدلالية ومن علاقات الكلمات فيما بينها بقدر ما يقال وما لا يقال ومن الشكل أكثر مما كان يسمى «المحتوى» حتى ذلك الحين. وليس اعتباطا أن يختار الشاعر الفلانى أن يكتب بالشعر أو بالآيات أو بالنثر. لأن ما يعتمد على ذلك هو ليس جمال نتاجه ولكن معنى رسالته (وحينما كان هيغو يصرح بأن الله قد «خلق العالم من الشعر» هل كان ذلك نزوة؟ وألا نستطيع على العكس القول إن التمرد الشيطانى ربما وجد فى النثر لغته الطبيعية، لغة «مالدورور» أو «فصل فى الجحيم»؟) وصفوة القول إن هذا هو الموقف الروحى لكل شاعر يطلع نتاجه خارجا عن أية إرادة واعية. كما يشبهه عمله أكثر من أي وقت مضى (وكان هذا صحيحا على الدوام) ويعلن لنا شاء ذلك أم أبى الحقيقة الجوهرية التى جاء يبينها لنا. كانت تلك الحقيقة تلوح حتى ذلك الحين على الرغم من قيود النوع، قيود العروض

على سبيل المثال، أو قوانين الرواية (ينبغي أن نحس بانفجار قسوة راسين وراء لغة أبطاله المهذبة الموزونة كما ينبغي أن نشعر بقيام عالم من الإشارات والرموز وراء صفاء سيلقي)؛ واليوم يتقولب النتاج على شخصية كاتبه بطريقة مباشرة أكثر.

كتب ر. بارت يقول: «إن تعدد الكتابات هو واقع حديث يضطر الكاتب إلى خيار ويعمل من شكله سلوكا ويشير علم أخلاق الكتابة»[١٩٠]. وحينذاك لا تعود للجمال الشكلي إلا أهمية ضئيلة قياسا إلى المعنى الدفين. فهل كلمة «جميل» ما تزال تعني شيئا ونحن نتحدث عن قصيدة ميشو الفلانية وعن الصفحة الفلانية لـ آرتو؟ فلأنهما يمثلان كاتبيهما ويترجمان موقفا معينا بإزاء الحياة فإنهما يهماننا ويؤثران فينا. وفي هذا المنظور فإن صمت آرتو نفسه ومقته للكلمات وعجزه عن التعبير يبدو لنا أكثر تأثيرا ويقول لنا ما لا تستطيع قوله أحاديث كثيرة.

ومما هو مؤكد أن هذه العودة إلى الوظيفة الحيوية و«الميتافيزيقية» للشعر لا تؤدي إلى هيمنة شعر التمرد.بيد أن تطور العالم المعاصر نفسه يقودنا باطراد على الدوام نحو شعر من طراز فوضوي ونحو ما كان بريتون يسميه جمال «متشنج». وبوسعنا التفكير نظريا أنه إذا كان باستطاعة شعراء الفردية والتمرد أن يعبروا اليوم شعريا بسهولة أكبر عن ذلك التمرد بوساطة نثر لم يعد يديره أي تقليد شكلي فإن الشعراء الذين هم متفقون على العكس مع القوانين الكونية العظيمة يحتفظون بحرية إعطاء لغتهم الشعرية بناء متجانسا (كما يفعل ذلك على سبيل المثال سان ـ جون پيرس وكما يفعل ذلك أيضا م. ايمانويل أو پ دولاتور دي بان في أشعارهم). إن بمقدور كل شاعر أن يعبر على

نحو أفضل من أى وقت مضى عن موقفه الشخصى وهو يختار فى التنوع اللانهائى للأشكال والأنواع الذى يقدمه له تعدد الأشكال الحالى.

والواقع إننا مكرهون على ملاحظة أن عصرنا الذى تهزه أسوأ التشنجات والذى يرى عالمنا وهو يحاول أن يجد له توازنا جديدا عن هزات وتمزقات تضع وجوده نفسه فى خطر هو بالتأكيد ليس عصرا مناسبا للتناسق والهندسات الراسخة. وتتغلب الديناميكية على السكون فى جميع الميادين كما تتغلب الفوضى على النظام. والشعراء الذين يعبرون حقا عن عصرنا هم شعراء القطيعة والتمرد، وينعكس عالمنا الذى استحق أكثر من أى وقت مضى صفة «العبث» الكامنة فى تلك المؤلفات العابثة السحرية، غير المتلاحقة، على ما يلوح أحيانا، التى يقدمها لنا النثر خاصة بوفرة كبيرة للغاية. لقد نشر پولان ملاحظات ذكية عن التعريف الذى قد نستطيع اليوم إعطاءه للقصيدة فقال إنها: «عمل نثرى غير متناسق ويائس»[١٩١]. وهذه ملاحظة تمضى بالتأكيد إلى أبعد مما يتصوره پولان لأنها تقول لنا أشياء كثيرة عن عصرنا. زد على ذلك أنه ينبغى أن نلاحظ أن ليس شكل القصيدة الحديثة هو النثر بدلا من الشعر فحسب، بل أيضا يصبح من العسير أكثر فأكثر أن نحدد ميدان «قصيدة النثر» وأن نميزها من الأنواع القريبة لها، ويتجه الميل إلى البحث عن الشعر فى كل مكان... وربما خارج القصيدة خاصة، من دون المضى إلى حد تجميع مونولوج لـ (كرو) ومقتطفات من مسرحيات ومقالات نقدية... تحت عنوان «مختارات من قصائد» كما يفعل ذلك ايلوار. وكذلك مزج الأنواع هو كمزج

الأشكال ليس سمة الحرية فقط بل الفوضوية أيضا. وإذا كان صحيحا، كى نردد مصطلح تيبوديه، إن «قنوات الشعر» قد انفتحت على هذا المنوال، فبإمكاننا أن نتساءل أيضا إلى أى مستقبل يحملنا هذا السيل من المياه المختلطة: أفلا توجد فى هذا الإلغاء التدريجى لمفاهيم الشكل والنوع الشعرية مخاطر جسيمة تهدد الشعر نفسه؟ وما هو مستقبل شعر تستحوذ عليه الفوضوية ويهيمن عليه النثر أكثر فأكثر؟ وبودى أن أقصر الحديث على الملامح التى تهم قصيدة النثر بنحو خاص وعلى المخاطر التى ترتكبها والمستقبل الذى ينتظرها دون أن أحاول هنا معالجة المسألة كاملة.

لقد كررت القول مرارا بعدما قلت فى الباب الذى خصصته لجمالية قصيدة النثر إن الشروط العضوية لقصيدة النثر مضاعفة: فهى الشكل الشعرى لفوضوية محررة فى صراع مع القيود الشكلية - وكذلك نتيجة لإرادة تنظيم فني يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا موضوعا فنيا. وإذا لم يُنفذ واحد من هذه الشروط فإن قصيدة النثر محكوم عليها بالموت، تارة بالشيخوخة والشكلية وقلة الطاقة الحيوية، وتارة بالعجز عن أن تتخذ شكلا وبقلة الحدود والذوبان فى النثر البحت.

ولم يعد الخطر «الشكلانى» الذى كان كبيرا جدا فى العصر الرمزى مخيفا أيامنا هذه. وعلى النقيض من ذلك يتربص الخطر المعاكس بقصيدة النثر ويتهددها شيئان: فهى تعرض نفسها من ناحية للاختفاء والتلاشى فى النثر كما تختفى شبكة صيد فى البحر، ومن ناحية أخرى نرى فى أيامنا الحاضرة تكوّن «عمل مبتذل» حقيقى للشعر الفوضوى ينذر بتولد ارتباك مخيف للقيم.

ويكمن أول خطر لشعر فوضوى كما قلت ذلك فى عدم التوصل إلى اتخاذ شكل. لقد بات من الواضح للغاية أن الجملة، اعتبارا من نقطة تشوش معينة، إن هى إلا سلسلة من الكلمات والمقاطع اللفظية التى تخلو من أية قيمة ذات معنى وأن الشاعر الذى أراد أن يخلق لنفسه لغة خارج اللغة هو مقطوع عن أى اتصال بالجمهور لا يكتب إلا لنفسه ويقع فى نظر القارىء على أية حال فى اللاشكل وفى التلكؤ لأن الطريق الذى فتحه دادا طريق مسدود. ومهما كانت تلك المحاولة ممتعة على الصعيد الذهنى «يقطع آخر الجسور مع اللغة» كما يقول م. ريمون فإنها لا يمكن أن تقود على الصعيد الشعرى إلا إلى العدم والصمت. ولكن توجد لقصيدة النثر طريقة أكثر مكرا فى أن تختفى هى السقوط فى النثر لشدة رفضها القواعد والحدود.

والحقيقة أن الشعر يعد اليوم «طارئا يمكن له أن يوجد فى أى نوع»، كما كتب ذلك ميشو (الذى يضيف إن «الطموح وحده لعمل قصيدة كاف لقتلها»). ومن المؤكد أن وجهة النظر هذه التى تبين نتيجة الفصل بين فكرة «الشكل» وفكرة «المضمون» الشعرى هى فكرة خصبة فى الحد الذى تخلصنا فيه من إيمان متيم بالقواعد الشكلية و«الشعر الجميل». وبوسعنا أن نتساءل أخيرا : ألم يكن مفهوم الجمال الشعرى ومفهوم «اللغة الشعرية» الأكثر أهمية منه قد وجدا نفسيهما حينذاك فى موضع الخطر المميت... قلت على سبيل المثال كم كان عسيرا فى أغلب الأحيان أن نرسم الحدود بين أقصوصة الحلم وقصيدة النثر، ومع ذلك فإن هذه الحدود موجودة. وأيلوار نفسه الذى كان يخص «الشعر العفوى» بأهمية قصوى قد وضح أن علينا «ألا نعد أقصوصة الحلم قصيدة نثر. فالاثنان هما حقيقة حية، ولكن الأولى ذكرى سرعان

ما تستهلك وتتغير، إنها مغامرة، ولكن لا شيء يضيع من الثانية ولا يتغير». وليس بوسعنا إلا أن نذكر بأن القصيدة كتلة مشعة وتبلور جوهر لا زمني، وبالنتيجة فإنها لا تخضع للتحولات والصيرورة. لقد بينت فى باب «جمالية قصيدة النثر» أهمية ذلك المفهوم «للقصيدة» الذى يتيح تحديد قصيدة النثر وتمييزها من الأنواع الأدبية الأخرى، وقلت فى نهاية ذلك الفصل أن من العسير بلا شك على شعر من طراز فوضوى أن ينتظم فى قصائد وأن لا يخضع للفوضى البحت. كان السرياليون يتحدثون كما نذكر ذلك عن محاولة «الانتظام فى قصيدة»، ولكن أليست أخطار التفكك والتشوش اللاعضوى هى جسيمة كذلك؟

هناك ما هو أنكى من ذلك أيضا: فإذا ما قررنا أن العبث واللاعضوى واللاواعى فقط شاعرية فسوف ننتهى بسرعة إلى التسليم بأن كل ما هو عبث ولا عضوى ولا واعٍ هو شاعرى. وهذا الخطر الثانى إنما هو أشد وطأة من الخطر الأول. ويوجد «عمل مبتذل» للامنطق كما كان يعترف بذلك بريتون بشأن السريالية، وإذا لم يكن اليوم شيء أصعب من أن يكون المرء «شاعر نثر» أصيل، فربما ليس هناك ما هو أسهل من أن يدعى المرء كونه شاعرا. ينبغى الاعتراف تماما بأن العبث والحلم والخيال المزيف قد ولدت كثيرا من الشعراء «المزيفين». فإذا كان كافيا أن نروى قصة متفككة وبلا خاتمة وأن نصف صرخات تمرد أو بقايا جمل بدون تسلسل لنكون شعراء، فمن ذا الذى لا يستطيع أن يكون كذلك؟ ومنذ ذلك الحين واتى النقاد الحظ فى التنديد بالشروط الجديدة التى تدخل فى الشعر شكلية جديدة، أكثر اصطناعا من القديمة. كتب پولان يقول: «إذا كان اليأس هو مجرد موضوع وإذا ما منحتم جوائزكم إلى «أكثر القصائد غباء»، فإنكم لم تفعلوا حينذاك غير تعويض

القواعد القديمة باتفاق جديد هو ليس أسوأ ولا أحسن فى حد ذاته من المقاطع الاثنى عشر أو من القافية الغنية». ويندد إ. ج. لودانتيك فى مقال له حول قصيدة النثر عام ١٩٤٨ بالفوضى والسهولة السائدتين ويحمل السريالية وزر هذه «المجانية التى لا عذر لها»(١٩٢). هل يجب إذن إدانة قصيدة النثر من الطراز «الفوضوى» على أنها مصدر شعر مزيف ونتائج سهلة والعودة إلى القصيدة ذات المقاطع؟ فلا پولان ولا لودانتيك يدينان سلفا نوعا أنتج تحفا لا جدال فيها مثل «الإشراقات» أو قصائد ايلوار النثرية. ولكن ينبغى الاعتراف أن هذا النوع، أكثر من أى نوع آخر، عسير وخطير بسبب حريته الظاهرة نفسها وهو بلا شك ذلك النوع الذى يطلب من القارىء تمييزا أكثر، وأخيرا فإنه لمن العسير جدا على الدوام أن نحكم على مؤلفات معاصرة ولاسيما حينما يكون مفهومها ثوريا ويرفض أسس الحكم القديمة (وقد ينطبق هذا أيضا على الرسم الحديث على سبيل المثال). ولكن كم من ناظمى الشعر الضحلين قد سمّوا فى العصور السابقة «شعراء» جزافا! والمستقبل يتكفل بالفرز. ومع هذا فقد انزلقت من ريشة پولان كما انزلقت من ريشة لودانتيك ملاحظة تثير الفضول: هى إن أعظم شعراء قصيدة النثر، من رامبو إلى ايلوار إلى ميشو وشار، كانوا أيضا كتّابا بالشعر. وقد جاء البعض إلى النثر كحد أخير لتجارتهم على لغة الشعر (بودلير، رامبو، مالارميه...) وانتقل آخرون من الشعر إلى النثر بموجب إيحاء اللحظة (وهذه حالة كثير من الشعراء الحديثين: ايلوار، ميشو، شار، ريفردى...) ما معنى ذلك؟ هل يجب أن نفكر مع لودانتيك إن «شعراء الشعر الكبار فقط هم القادرون على أن يكتشفوا فى النثر السحر والائتلافات التى لا يوحى بها مقياس تعسفى»؟

ويمكننا التسليم على أية حال بأن الشعراء الحقيقيين حينما يأتون إلى النثر بعد ما كتبوا بالشعر فإنهم لا يأتون إليه رغبة فى أن يمنحوا أنفسهم تسهيلات أكثر ـ وأنهم فى الأقل قد قدموا البرهان بأنهم كانوا قادرين على الكتابة بالشعر وإنهم لم يتنازلوا عن ذلك إلا رغبة فى «شىء آخر». هل ينبغى أن نستنتج من ذلك أن قصيدة النثر « التى يبتكرها نثرى مطلق على نحو منتظم» هى «اعتراف بالعجز» على الدوام؟ هذا ليس أكيدا ـ ولكن أمثلة هؤلاء «الناثرين المطلقين» قد تكون نادرة جدا حتى أننا نستطيع أن نغض الطرف عنها : فـ ألوزيوس بيرتران نفسه الذى نجهل أشعاره قد كتب شعرا، ولا شىء يمكن أن يؤكد لنا أن لوتريامون لم يكتب شعرا.

إن ج. بولان (الذى لا يتحدث عن قصيدة النثر وإنما عن «النثر» معارضة بـ «الشعر» فى سياق حديثه عن «فان جوخ» لـ آرتون وعن "Epaisseurs" لـ فارغ) يسخط على أولئك الذين يجدون آرتو وفارغ «شعراء بسبب تخليهم عن كتابة الشعر» ويصرح لهم بـ : «إن ما يهمنى ـ وما ينبغى أن يهمكم ـ هو على وجه الدقة أنهم كانوا يحتاجون إلى أن يغيروا لغتهم كى يتكاملوا ـ وأن يكونوا ناثرين». وهنا تكمن فى الواقع على ما يبدو لى المسألة الجوهرية التى تطرح نفسها بشأن القصيدة المكتوبة بالنثر بدلا من الشعر، أو بالقصيدة المكتوبة تارة بالنثر وتارة بالشعر بموجب المتطلبات الداخلية للنتاج القادم.

لقد انصب جهدى كله عبر هذه الصفحات على محاولة الإجابة عن هذا السؤال وأن أبين على عكس ما يظنه الرمزيون أن قصيدة النثر لم تكن شكلا انتقاليا مقدرا لها أن تختفى بعد ميلاد الشعر الحر ولكن جهدا حقيقيا لخلق لغة شعرية جديدة تستجيب لحاجات «أخرى» غير

الشعر. ولكن يبدو لى أن من الضروري وأنا اختتم هذه الدراسة التى قادتنا إلى أكثر أشكال الشعر المعاصر حداثة وغرابة أن أبحث عبر تعدد الصيغ الفردية أى أفق يرتسم لقصيدة النثر. وبدلا من تصريحات الشعراء التى لا تلقى كثيرا من الأضواء على العملية الغامضة للخلق الفنى تتيح لنا مؤلفاتهم القيام ببعض الملاحظات المثمرة.

فأمام الشعر الحر الذى تتضمن تجزئته طرقا أخرى وزاوية نظر ثانية ترمى قصيدة النثر إلى أن تحتفظ لنفسها ليس فقط بطريقة فنية وبميدان أدبى خاص أيضا. إن الغنائية التى هى صرخة وتدفق انفعال يجد إيقاعه تلقائيا قلما تعبر عن نفسها بالنثر لأن تضاعف الحركات يقود فى تلك اللحظة ذات الشد الأكبر إلى الشعر (وهذا ما يحصل على سبيل المثال لميشو)، وهكذا الأمر بالنسبة إلى الغنائية التى هى غناء موزون وعذوبة وتناسق (قصائد حب ايلوار) ـ الذى يطمح إلى معانقة الشعر الكلاسيكى. أما وصف «الطبيعة» الذى له تأثير مباشر فى الواقع فلم ينجح فيه من جانب آخر إلا ما ندر : وهى إما أن تؤول فى الواقع إلى النثر البحت وإما تحاول البقاء «شعرية» بطرائق أسلوبية حيث تشعر بزخرفتها (كما هو الحال عند رونار أو عند پونج).

وريڤردى يشير «الطبيعة العظيمة» بالشعر. وأخيرا بوسعنا القول إن «المغامرة الإنسانية» والاستفهام والمعارك ومحاولات الغزو ويأس الإنسان الذى يكافح ضد مصيره تشكل ميدانه المفضل المتزايد. ألا توجد فى ذلك مادة للتأمل؟ ومن المؤكد أن أى فن يمكن أن يعد تمردا للإنسان على قدره ووسيلة لتجاوز هذا القدر و «قدرا مضادا» بموجب عبارة مالرو. ويحاول الإنسان الملقى فى هذا الكون الباسكالى «الذى يقتله» إحباط المصائب التى تسحقه ولاسيما الموت عن طريق العمل

الفني الذى يؤكد حريته («يحاول التاريخ أن يحول القدر إلى ضمير ويحاول الفن تحويله إلى حرية» كما يقول مالرو أيضا) والذى يخلده لأنه يعيش من بعده. إلا أن هذه الرغبة قد أصبحت على ما يبدو أكثر عمقا وأكثر قلقا فى عالمنا الحاضر المحكوم بالعبث، حيث تصبح الانتصارات التقنية عوامل تخلف وحيث لا يحمل الإيمان للإنسان وعدا بحياة خالدة كما كان الشأن فى الأيام الخوالى. ويخامر الفنان إحساس بعدم توافق مع العالم الذى يعيش فيه أكثر من أى وقت مضى وهو يشعر أكثر من ذى قبل بالحاجة إلى أن يحول الشعر (أو قد يصبح هذا الحديث عن الرسم أيضا) إلى وسيلة تمرد وتحرير.

وتبدو قصيدة النثر بسبب مرونتها وتنوع الوسائل اللانهائى الذى تمنحه وكأنها النوع الذى تتأكد فيه «الحرية» الإنسانية على أفضل وجه. ومما لاريب فيه أن تعدد أشكالها يسوغ لها أن تستجيب لمتطلبات غاية فى التنوع. وبوسعنا القول على سبيل المثال إن تيارا من قصيدة النثر يمضى نحو الواقع ويطمح إلى إثارة الحقيقة أكثر من قبولها، ويمكن لبعض النبرات الأكثر حيوية وقوة من «تمائم» الشعر (عند ر. شار على سبيل المثال) أن تجعل من قصيدة النثر طريقة فعل وأداة مستقبل للإنسان. ومع ذلك فهى ترمى اليوم أيضا وفى أغلب الأحيان إلى أن تصبح أداة تمرد ميتافيزيقى وبهذا فهى على ما أحسب شكل حديث على الإطلاق (كتب مالرو يقول: «هناك قيمة جوهرية للفن الحديث (...) : هى الرغبة القديمة جدا فى خلق عالم مستقل بحد ذاته للمرة الأولى»[١٩٣]. وتحدثنا قصيدة النثر «الفوضوية» عن «الإنسان المتمرد» وهو يكافح ضد هذا العالم الذى يضنيه محاولا أن يخلق لنفسه «عالما مستقلا» بكل الوسائل: بالإشراق الساطع والأقصوصة

المحملة إلى حد ما بالرمز وأقصوصة الحلم والدعابة سواء أكانت سوداء أم لم تكن والابتكارات الخيالية. تبرهن لنا على ذلك الأهمية التى يتخذها شكل الأقصوصة. فهي ليست أقصوصة تتبعها أحداث موجهة إلى نهايتها المنطقية كما هو الحال في النثر بل أقاصيص تمد جذورها في الصمت والمجهول، أقاصيص يبدو أنها آتية من عالم آخر ولكنها تشهد مع ذلك على جهود الإنسان ليتحرر من هذا الكون. ومما لا شك فيه أن هذه القصائد التى انبثقت في جانب كبير منها من رغبة فى التمرد السريالي قد اتخذت فى الأدب الحالي صدى مختلفا وحزينا إلى حد ما كان غائبا عن النثر السريالى. ففى قصائد بريتون وايلوار نبرة أمل وأمارة العجيب الفردوسى يفتقر إليها شعراء العصر اللاحق: إذ حل الكابوس محل الحلم السعيد عند الكثيرين، وأحيانا يبدو أنهم يتسكعون فى عالم يهرب فيه منهم كل شيء (وهذا واضح جدا عند ميشو على سبيل المثال). هل ينبغى أن نرى هنا إدانة للشعر الفوضوى؟ قد يكون من اليسير جدا أن نقول إن الرغبة فى التحرر من القوانين الكونية وفى خلق عالم مستقل هى مشروع ايكاروسى محكوم عليه بالإخفاق سلفا: أولا لأن مشروعا كهذا أدى إلى ميلاد مؤلفات جميلة يشكل كل واحد فيه عالما جديدا على طريقته الخاصة ومبررا كافيا في حد ذاته - لأن عالم لوتريامون بقى على الرغم من زوال الإدارة المدمرة للنتاج كما بقى عالم رامبو على الرغم من إخفاق مشروعه «الرؤيوى»، ثم إن مشاريع كهذه تستمد قيمتها من تطرف طموحها نفسه: فربما كانت كرامة البشر هى التى تحث على «مغامرات» لا أمل فيها لأنها تعلم حق العلم أنها لا تستطيع أن تمنع الغرق الأزلى للجنس البشرى

الذى تؤرقه معاكسة الأقدار ـ ولكن على أمل أن تظهر « ثريا » فى سماء الفن الصافية.

وبهذا فإن قصيدة النثر ـ وهى نوع من التمرد والحرية ـ تعنى ثورة الفكر، ومظهرا من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعرى.

الهوامش

(١) «مختارات من قصيدة النثر»، جوليار، ١٩٤٦.

(٢) موريس شاپلان يجمع مثلاً في كتابه «مختارات من قصيدة النثر»، حكايات ومقتطفات من رواية وحكما.

(٣) في ١٧٣٧، ذكرها غوجيه، «المكتبة الفرنسية»، الجزء الثالث، الباب ١٥، ص ٣٨٩.

(٤) «تأملات في الشعر والرسم»، ١٧١٩، الجزء الأول، الفصل ٥٨.

(٥) «مختارات من قصيدة النثر»، جوليار، ١٩٤٦، المقدمة، ص ١٦.

(٦) الذي يرد على بحث ل. دوغونزاك ـ فريك في كتابه «دون كيشوت» عام ١٩١٩.

(٧) «مختارات»، مقدمة، ص ١٦.

(٨) تقرير عن مؤلف فيزتا كليتون المذكور في «مجلة التاريخ الأدبي»، عدد كانون الثاني ـ مارس ١٩٣٧.

(٩) في مقدمة (Cornet a Des) عام ١٩١٦، دار النشر ستوك، ص١٤.

(١٠) «مختارات من قصيدة النثر»، المقدمة، ص ١٧.

(١١) هذا هو تعبير رامبو في رسالته "du Voyant" (رسالته إلى ديميني، يوم ١٥ مارس ١٨٧١، مؤلفات رامبو، دار النشر لاپلياد ص٢٢٥).

(١٢) إحدى «إشراقات» رامبو بعنوان «حكاية»؛ وعلى النقيض فإن بودلير قد أفسح المجال في كتابه الموسوم بـ «قصائد نثرية قصيرة» لحكاية: «موت بطولي»، أن تقارب القصيدة من الحكاية (أو ربما من القصة القصيرة إذا توخينا الدقة) هو ذو دلالة، إذا ما أراد المرء أن يقيس المسافة بين النوعين.

(١٣) ضد متطلبات الضخامة، أي بناء جمل موسيقية بمجاميع ثنائية (٤+٤ أو ٨+ ٨) سوف يصدر رد فعل الموسيقى أيضا ولكن على نحو متأخر.

(ينظر دى مونيل، «عن الإيقاع الموسيقى»، ميركير دوفرانس، ١٦ تشرين الثانى، ١٩١٩).

(١٤) «الشعر الاسكندرى الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر»، دار النشر آشيت، ١٩٠٧.

(١٥) (مغامرات تليماك)، كتبه فينلون عام ١٦٩٩ وخصصه لتربية دوق بورغينا.

(١٦) ينظر فى هذا الشأن مقال م. ل. دورى حول «قصيدة النثر» (ميركير دوفرانس، ١ شباط ١٩٣٧).

(١٧) فنيلون، «تليماك» دار النشر «كتّاب فرنسا العظام». ١٩٢٠، المقدمة ص١١.

(١٨) حول هذه الشخصية الغريبة التى كتبت قصائد شعرية غنائية نثرية عديدة، وذهبت إلى نقل مشاهد عديدة كذلك من «ميتريذات» بالنثر كى تبين للقارىء مدى صلاحها بالنثر. تنظر أطروحة ديبون، «هودار دولاموت» (١٨٩٨).

(١٩) كتاباتنا مليئة بالشعر فى الأماكن نفسها حيث لا نجد أى آثر لفن نظم الشعر» («رسالة إلى الاكاديمية»، الفصل الخامس، «مشروع شعرى»).

(٢٠) «رسالة»، الفصل الخامس.

(٢١) «قصاص البارناس»، ١٧٣٤، الجزء الأول، ص١٩٨.

(٢٢) اسم أطلق على ديوانين شعريين للتقاليد الأسطورية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة.. الأول هو الـ Edda النثرى، الذى يكون قد كتبه سنورى ستورلوسون؛ والثانى الـ Edda الشعرى المنسوب فى القرن السابع عشر إلى سايموند (حوالى ١٠٥٦ ـ ١١٣٣)، هو عبارة عن مجموعة قصائد مجهولة، من القرن السابع إلى القرن الثالث عشر. (المترجم)

(٢٣) شاعر ملحمى أيرلندى أسطورى من القرن الثالث، وهو ابن فنغال، ملك مورفن. وقد نشر ماكفيرسون باسمه عام ١٧٦٠ ديوانا من الشعر ذا

كآبة سوداء وبليغة. ولم يكن ذلك سوى تقليد حر جدا لنص أصلى باللغة الايرلندية ترجم عام ١٨٠٧.

(المترجم)

(٢٤) ينظر ڤان تيغم، «اوسيان فى فرنسا»، ص ١٣٠ ـ ١٣٤.

(٢٥) كى نستعيد تعبير مونغلون فى أطروحته عن «التاريخ الداخلى لما قبل الرومانتيكية الفرنسية» (آرتو، ١٩٣٠).

(٢٦) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٧٢.

(٢٧) يقول عن الرسم (وهذا ينطبق على الأدب أيضا):

«لقد جعلت القواعد من الفن روتينا؛ ولا أدرى إن لم تكن مؤذية أكثر من كونها مفيدة. فلتفق على ذلك : لقد خدمت الإنسان العادى وأضرت بالإنسان العبقرى» («الاعمال»، كارنييه، ١٨٧٦، الجزء ١٢، ص٧٦ ـ٧٧).

وكذلك يقول، فى المقال الذى يحمل عنوان «عبقرية الموسوعة» عام ١٧٥٧: «قد تشكل قواعد وقوانين الذوق عقبات للعبقرية؛ وهى تحطمها كى تحلق إلى السامى والعظيم».

(٢٨) بيّن ڤان تيغم أن هذه الفكرة كانت عزيزة على جميع «رواد الرومانتيكية» الأوربيين: يونغ، غوته... إلخ (ينظر «ما قبل الرومانتيكية»، دراسات فى تاريخ الأدب الاوروبى»، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤).

(٢٩) «تاريخ ما قبل الرومانتيكية الفرنسية» الجزء الأول، الفصل الثانى، ص١٧٣.

(٣٠) «لوحة باريسية»، الجزء الثانى، ذكرها مونغلون، «تاريخ ما قبل الرومانتيكية»، الجزء الأول، ص. ١٠٠.

(٣١) «منوعات أدبية» ١٧٦٨، الجزء الأول، ص ٣٩١. ويضربون مثلا على ذلك كلمة «موضوع» التى هى «مصطلح ميتافيزيقى».

(٣٢) «لم أقل أبدا إنى كتبت قصيدة»، هذا ما قاله فى «امتحان الشهداء» (Examen des martyrs). وبعدما قال عن «أتالا» إنه «ثمة

قصيدة» فقد قال ثانية بشكل ملاحظة : «إنى مضطر إلى التنبيه أنى إذا ما استخدمت هنا كلمة «قصيدة»، فذلك لأنى عاجز عن التعبير عن نفسى على نحو آخر. ولست من أولئك الذين يخلطون النثر بالشعر» (دار النشر : ف. جيرو، ١٩٠٦، التمهيد، ص ١٣).

(٣٣) «إن لم يكن هناك غير طريقة واحدة فى أن نكتب على أفضل وجه، ألا يمكن أن توجد تلك الطريقة الوحيدة فى غير قواعد الشعر؟» هذا ما كتبته وهى تعارض الشعر بالنثر («عن الأدب»، ١٨٠٠، دار النشر ديدو، ١٨٦١، الجزء الأول، ص ٢٨٦).

(٣٤) «عن المانيا»، ١٨١٣، دار النشر ديدو، الجزء الثانى، الباب الثانى، الفصل التاسع ص ٥٨. وتضيف قائلة: «كثيرا ما تكره عبودية البيت الاسكندرى على عدم الكتابة بالشعر ما قد يكون شعرا حقيقيا».

(٣٥) ومفردها Lied (ليد)، قصيدة شعبية المانية. (المترجم).

(٣٦) «راسين وشكسبير» (١٨٢٢)، شارپونتييه، ١٩٣٥، ص١٦٦.

(٣٧) فكتور هيغو، «اود»، مقدمة عام ١٨٢٤.

(٣٨) مقدمات الـ «أود والبالادات». وكان هيغو يلمح فى المقدمة نفسها إلى «أعمال الشعر الجميلة فى كل نوع، سواء كانت بالشعر أم بالنثر، والتى شرفت عصرنا».

(٣٩) «مقدمة كروموبل»، المصدر السابق نفسه، ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦.

(٤٠) فى نص مؤرخ عام ١٨٣٩، «الشاعر والناثر»، وأعيد نشره فى الأعمال المطبوعة بعد وفاته.

(٤١) «مراسلات»، الجزء الثانى، ص٧٠. ان جملة فلوبير الشهيرة: «حينما أكتب رواية تراودنى فكرة القيام بلون وفارق دقيق» (التى ذكرها الأخوان غونكور «مذكرات»، الجزء الأول، ص ٦٣٣) ليس لها معنى مختلف جدا.

(٤٢) «الماضى» («كتاب المتنزه»، ٢٧ كانون الثانى). نشر ج برونيه فى «المكتبة الرومانتيكية»،

(صلوات دير ڤــال) Les Vepres de L'Abbaye du Val (المنشورات الفرنسية، ١٩٢٤، مع مقدمة مهمة عن لوفيڤر دوميه.

(٤٣) ينظر على وجه الخصوص سخريته من هيغو ومن «البؤساء» في رسالة إلى «الفيغارو»، مؤرخة يوم ١٤ نيسان ١٨٦٤ (بودلير، «أعماله»، دار النشر لاپلياد، الجزء الثاني. ص ٧٦٥).

(٤٤) عنوان المقال المنشور في «الأسبوع المسرحي» يوم ٢٢ كانون الثاني ١٨٥٢ وموجه ضد بانڤيل من بين آخرين. وعلى تلك العودة إلى العصور القديمة، تنظر أطروحة فيران «علم جمال بودلير»، آشيت، ١٩٣٣، ص٥٤٥.

(٤٥) أول عنوان للمقال عن «مسرحيات وروايات مستقيمة» ظهر في «الأسبوع المسرحي» يوم ٢٧ تشرين الثاني ١٨٥١. ينظر بهذا الشأن ڤيران، المصدر السابق نفسه، ص ٥٢٨.

(٤٦) نعرف عبارة بودلير التي أخذها عن پو: «بالشعر وعبره، بالموسيقى وعبرها، تلمح الروح الإشراقات التي تقع خلف الرمس» («ملاحظات جديدة عن ادغار پو» التي تصلح مقدمة لترجمة «قصص جديدة خارقة»).

(٤٧) «الفن الفلسفي»، «أعمال بودلير الكاملة»، منشورات لاپلياد، الجزء الثاني، ص ٤٨٧.

(٤٨) هكذا يتحدث بودلير عن الشاعر في مقالة له عن هيغو («الأعمال»، الجزء الثاني، ص ٥٢٧).

(٤٩) «بطولة الحياة الحديثة» («الأعمال»، الجزء الثاني، ص ١٣٥).

(٥٠) «وصف الحياة الحاضرة» («الأعمال»، الجزء الثاني، ص ٣٣٢ - ٣٣٣.

(٥١) «العجائز الصغيرات» («الأعمال»، الجزء الأول، ص ١٠٢).

(٥٢) يوم ٩ آذار ١٨٦٥ («قصائد نثر»، دار النشر كريبيه، ص ٢٤٠).

(٥٣) «ملاحظات جديدة عن ادغار پو» (مقدمة «قصص جديدة خارقة»).

(٥٤) إهداء قصائد نثر إلى هوسيه («الأعمال»، الجزء الأول، ص ٤٠٥).

(٥٥) في إهدائه، يقارن بودلير ديوانه بأفعى كل «قطعة» منها لها حياة مستقلة.

(٥٦) كاساني، «فن نظم الشعر وعلم العروض عند بودلير»، باريس، ١٩٠٦، ص ٤٩.

(٥٧) بلان، «مقدمة لقصائد النثر القصيرة»، فونتين، شباط ١٩٤٦، ص٢٨٨.

(٥٨) مالارميه، «الغموض في الآداب» («الأعمال الكاملة»، لاپلياد، ص٣٨٢.

(٥٩) «صالون عام ١٨٥٩، الجزء الرابع («الأعمال»، الجزء الثاني، ص٢٣٢) وقد ذكر بودلير قبل ذلك بقليل بكلمة دولاكروا: «ليست الطبيعة إلا معجما» (ص٢٣٠).

(٦٠) رسالة نشرها كريبيه وبلان في «الملاحظات النقدية» في نشرهما لـ «أزهار الشر»، كورتي، ١٩٤٢، ص ٤٦٣.

(٦١) (Le Joujou) (الطرفة الصغيرة)، («الأعمال»، الجزء الاول).

(٦٢) في مقدمته لـ «قصص جديدة خارقة»، ص ١١٢.

(٦٣) رسالة إلى هوسيه، كانون الأول عام ١٨٦١ (أعادت نشرها طبعة كونار، الجزء الثالث، ص٢٢٤). يتعلق الأمر بالعشرين قصيدة نثر أولى التي سوف تنشرها مجلة «لاپريس» عام ١٨٦٢، وربما بعض القصائد الأخرى.

(٦٤) بودلير، «رسالة إلى أمه»، ٩ آذار ١٨٦٥.

(٦٥) «أعمال بودلير»، منشورات كالمان ليفي، مقدمة تيوفيل غوتييه، مؤرخة في ٢٠ شباط عام ١٨٦٨.

(٦٦) يوم ٤ مارس ١٨٦٥، هل حذف بودلير بعض القصائد لرداءتها المتناهية؟ نحن نعلم أن «ضجر باريس» يحتوي على خمسين قصيدة عداً.

(٦٧) «الفراديس الاصطناعية»، «مسرح سيرافان»، ص ٢٨١. عما يسميه بودلير الحلم «الهيروغليفي» الذي يتميز بطابعه «العبثي غير المتوقع»

يقول الشاعر إن هذا «معجم ينبغى دراسته ولغة يستطيع الحكماء الحصول على مفتاحها» . ولذلك علاقة بأفكار جيرار دونيرڤال.

(٦٨) «مجلة فرنسا الجديدة»، أيلول ١٩٢٩، ص ٣٨٦.

(٦٩) «مقدمة لمؤلفات لوتريامون»، ص ٢٥.

(٧٠) نهاية عام ١٨٩١، بالنسبة إلى «الإشراقات» و «فصل فى الجحيم»، نشرهما فانييه ١٨٩٠، بالنسبة إلى «أغانى مالدورور»، نشرها جينينسو (الذى من المحتمل أن يكون أيضا أول من نشر أشعار رامبو فى شهر تشرين أول عام ١٨٩١).

(٧١) «الفن» ظهر فى «الفنان» عام ١٨٥٧ وأعيد طبعه فى "Emaux et Camees" (عام ١٨٥٣. ويمكن أن تعد هذه القصيدة «فن شعر» البارناس.

(٧٢) تمهيد لـ «ضجر باريس»

(٧٣) «مقالة صغيرة فى الشعر الفرنسى» مكتبة السوربون، ١٨٧٢ ص٦. ومن الطريف أن نذكر هنا أن بانڤيل نفسه كان يدافع عن حرية الشكل فى مقاله حول قصائد بودلير النثرية.

(٧٤) البالادات التى ترجمها نيرڤال، أو ديوان سيباستيان البان (١٨٤١).

(٧٥) «أين نحن»، فلورى، ١٩٠٦، ص ٨٣.

(٧٦) لقد استعيدت هذه القطعة فى «مذكرات أرمل» (ڤيرلين، الأعمال الكاملة، ميسن، الجزء الأول، ص ٢٢٣).

(٧٧) «الزهور الاصطناعية، مذكرات أرمل» ص٢٥١.

(٧٨) أو. رينو «المعترك الرمزى»، نهضة الكتاب، ١٩٢٠، الجزء الاول، ص ٤٨.

(٧٩) بوازا، «الرمزية من بودلير إلى كلوديل»، نهضة الكتاب ١٩١٩، ص١٣٨.

(٨٠) ذكره أ. سبير، «فن الشعر الفرنسى» (ميركير دوفرانس، ١٩١٢، ص٤٩٨).

(٨١) مصطلح أطلق على مدرسة أدبية ظهرت فى فرنسا فى أواخر القرن

التاسع عشر، قبل المدرسة الرمزية، انصب دورها على إبراز أهمية الفن والتعبير عن عداء الفنان للمجتمع المادى وتفوق الصنعة على الطبع، والبحث عن مثيرات جديدة توقظ أحاسيس الأديب.

(المترجم)

(٨٢) «الرمزية» التى أسسها خان، آدم ومورياس، لم تمض إلى أبعد من العدد الرابع.

(٨٣) «الرمزية»، العدد الثالث.

(٨٤) ينظر «القصائد الأولى» مع «تمهيد للشعر الحر» (ميركير دوفرانس ١٨٩٧)، وكذلك دوجاردان، «أول شعراء الشعر الحر»، ص١٠٩ ـ ١٢٨.

(٨٥) نثر الرمزيين هو فى أغلب الأحيان «إيقاعى»، أعنى موزون بفن ودراية من أجل بعض التأثيرات الشاعرية (تختلف بالنتيجة عن التأثيرات الخطابية التى يهدف لها نثر بوسويه الموزون على سبيل المثال.

(٨٦) ينظر هيريديا بشأن الشعر الحر إذ يقول : «ما نراه اليوم هو شيء من النثر الموزون، مقتطف مع قصاصات من الشعر ومعروض بواسطة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر من جميع الأوزان الملصقة لصقا اصطناعيا» (ردا على بحث جيل هوريه، شاربونتيه، ١٩١٣، ص٣٠٧).

(٨٧) «شعراء الشعر الحر الأوائل»، ميسن، ١٩٣٦، ص١٢٠.

(٨٨) «عن الإيقاع فى الفرنسية»، فيلتر، ١٩١٢، ص ٣٢ وما يليها.

(٨٩) يمكننا أن نعد الآية الشكل الوسط الوحيد بين النثر والشعر.

(٩٠) أزمة الشعر («الأعمال الكاملة»، لابلياد، ص٣٦٨).

(٩١) لاحظ (ج. لوت) أنه لدى سماع «مقبرة أيلو» كان أحد المستمعين عاجزا عن عد الأبيات بشكل صحيح («البيت الاسكندرى بحسب علم الصوت التجريبى»، لا فالانج، ١٩١٣، الجزء الثانى، ص٦٦٨.

(٩٢) ردا على «تحقيق عن الشعر الحر المارينيتى»، الشعر، ميلانو، ١٩٠٩، ص ٧١.

(٩٣) هذه الملاحظة صحيحة جدا. ولكن من المجحف تماما أن نستنتج من ذلك، كما فعل هيتيه، أن الرمزيين «لم يطبقوا قط مبدأ الحركة على نحو واع

وإرادى». (التقنيات الحديثة للشعر الفرنسى، .P.U.F، ١٩٢٣، ص ٣٥ و٣٦).

(٩٤) «ملاحظات عن الفن الشعرى»، شامبيون. ١٩٢٥. (الطبعة الأولى ١٩١٠).

(٩٥) التى تستعير هى نفسها قسما كبيرا منها من الشعر والأغنية (ونعرف أهمية البالاد فى تاريخ قصيدة النثر) عن طريق الترجمات الحرة. وهكذا نعود إلى المبادىء الدورية للشعر والموسيقى.

(٩٦) «علم العروض الفرنسى»، الجزء الخامس، ١

(٩٧) ماكسيم دى كام، «الأغانى الحديثة»، كالمان ليفى. ١٨٥٥.

(٩٨) قصيدة Zone فى ديوان Alcools (كحول)، N.R.F، ١٩١٣.

(٩٩) «المبدأ الشعرى» (ترجمة لالو، شارلوت ١٩٤٦)، ص١٣.

(١٠٠) «بالمقلوب»، ١٨٨٤، دار النشر فاسكيل، ١٩٠٣، ص ٢٦٥.

(١٠١) مصطلح موسيقى يعنى التضاد النغمى (الصوتى) وموازنة الأصوات (فى فن التلحين) (المترجم)

(١٠٢) دراسة ريفيير «رواية المغامرات» التى نشرتها مجلة «المجلة الفرنسية الجديدة» لشهر مارس، حزيران وتموز عام ١٩١٣ قد ذكرت كثيرا وحللت فى مؤلف بونيه «الرواية والشعر» (ولاسيما ص ٨٦ و ص٢٢٤ - ٢٢٨).

(١٠٣) «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسى» فى «مواقف ومقترحات» (.N.R.F، ١٩٢٨، الجزء الأول، ص ١٧). وينبغى أن نضيف أنه اذا امتدح كلوديل عند فيرجيل «النجاح التام لتلك الدهشة الشعرية» فإنه يشير حالا إلى واحد من أخطار هذا البحر المنتظم الذى يتمثل فى الرتابة. يقول: «ليس من السهل على الدوام أن نحدث التنويم المغناطيسى، ولكن من اليسير جدا أن نولد النعاس».

(١٠٤) «الانحراف»، دار النشر منوى، ١٩٤٨، ص ١١١.

(١٠٥) «وداع» فى «فصل فى الجحيم»، («الأعمال الكاملة، ص ٢٢٩).

(١٠٦) (Donner a Voir) ص ١٦٣، ذكرها كاروج فى مؤلفه: «ايلوار

وكلوديل»، دار النشر دى سوى، ص ٧٥.

(١٠٧) «نور» («مصادر الريح» فى «يد عاملة») ميركير دو فرانس ١٩٤٩، ص ٢٢٥.

(١٠٨) ينظر على سبيل المثال (موكلبر)، «الفن فى الصمت»، اولندروف، ١٩٠١: «ما الذى سيبقى من الحركة الرمزية؟ تأثير معنوى وعلم عروض جديد» ص ١٩٩.

(١٠٩) «القصائد»، «المجلة البيضاء»، ١٥ آذار ١٨٩٧، الجزء ١٢، ص٥٠٤.

(١١٠) نسبة إلى فرانسيس جيمس Francis Jammes، كاتب فرنسى ١٨٦٨ - ١٩٣٨.

(١١١) ذكره ريتة، ص ٧٧٣.

(١١٢) «لقد آن الأوان كى نحطم الحواجز الشكلية نهائيا بين النثر والشعر» (ذكرها مانسيل جون، «خلفية الشعر الفرنسى الجديد»، كامبرج، المطابع الجامعية، ١٩٥١، ص ٨٠).

(١١٣) بإزاء فكرة شعر «يعبر عن أفكار أو عن مشاعر» يضع ترستان تزارا عام ١٩٣٤ فكرة «الشعر نشاط ذهنى» ترقى روح بحثه الميتافيزيقى إلى كل من بودلير ورامبو ولوتريامون ومالارميه («مقالة عن موقف الشعر، السريالية فى خدمة الثورة»، العدد الرابع، ذكره (نادو)، «تاريخ الحركة السريالية»، دار النشر دى سوى، ١٩٤٥، ص٥٨ و٦٢.

(١١٤) يريد مذهب الـ Integralisme، كما يقول مؤسسه «تفسير الحياة بموجب الحياة الكونية» (ينظر Enquete لـ (كاردونيل وفيله. ص١٤١)؛ اما لـ Humanistes فيهم يريدون إعادة دمج الحياة بالشعر»، كما يقول (أ. بونييه). أما المذهب الطبيعى والمذهب الإجماعى فليس لهما طموحات مختلفة جدا.

(٩٨) يمكننا أن نعد الآية الشكل الوسط الوحيد بين النثر والشعر.

(١١٥) «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٨٨٥ إلى أيامنا»، فسيكيغ

١٩١٧، ص٤٧٤.

(١١٦) حول «الكلاسيكية الجديدة» ينظر صفحات م. ريمون فى كتابه «من بودلير إلى السريالية»، كوريا، ١٩٣٣، ص١١١ ـ ١٢٩.

(١١٧) «تاريخ الأدب الفرنسى من ١٨٨٥ إلى أيامنا»، فيكبيغ، ١٩١٤، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣.

(١١٨) «تأملات ومقترحات حول الشعر الفرنسى» فى «مواقف ومقترحات»، الجزء الأول، ص١٠.

(١١٩) رسالة عام ١٩١٣، ذكرها هـ . كلوار، «تأريخ الأدب الفرنسى، من الرمزية إلى أيامنا»، البان ميشيل، ١٩٤٧، ص ٤٦٧.

(١٢٠) كلوديل «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسى»، ص ٨٦.

(١٢١) «تأملات ومقترحات»... ص١٠. والحقيقة (إن تلك التأملات تبدأ بهذه الفكرة) «نحن لا نفكر بطريقة متصلة... هناك انقطاعات، وتدخل العدم. والفكر يخفق كالدماغ والقلب» (ص٩).

(١٢٢) «تأملات ومقترحات للشعر الفرنسى» ص٩.

(١٢٣) المصدر نفسه، ص ١٢.

(١٢٤) «تأملات ...»، ص ٨٦.

(١٢٥) يقول كلوديل إن «الجملة» و «الباعث» قد أصبحا العنصرين الجوهريين للشعر فى العصر الرومانتيكى، أى حينما تحول الشعر (عند هيغو على سبيل المثال) إلى «مرافعة حماسية».

(١٢٦) «الحانة»، ظهرت فى ديوان (Instincts) (غرائز) عام ١٩١١، وقد أعيد نشرها مع قصائد كاركو النثرية الأخرى عام ١٩٤٨ فى «قصائد نثرية، نقاط ونقاط مضادة»، ص ٦٩.

(١٢٧) ظهرت فى "Instincts" عام ١٩١١، وأعيد نشرها فى «قصائد نثر» ص١٨٢ ـ ١٨٣.

(١٢٨) «شعر ونثر»، الجزء ٣٥، تشرين الأول ـ تشرين الثانى ـ كانون الأول عام ١٩١٣، ص١٢.

(١٢٩) مقابلة مع ديرتان، نشرت في مجلة «الأخبار الأدبية» فى تموز عام١٩٢٤، وذكرها س. سيسيكال فى مقالة على «لوك ديرتان وتجديد اللغة بالإحساس»، أوربا، ١٥ آب ١٩٢٦، ص ٤٤٥.

(١٣٠) «المرحلة الضرورية»، الطبعة الجديدة عام ١٩٣٨، فلاماريون، ص١٤.

(١٣١) «عنوان إلى القارىء»، «المرحلة الضرورية»، ص ٢٠٣.

(١٣٢) ابولينير، «الرسامين التكعيبيين»، طبعة حديدة، كاييه، جنيف، ١٩٥٠، ص٢١.

(١٣٣) «الرسامين التكعيبيين»، ص٢٦.

(١٣٤) «شمال ـ جنوب»، عدد حزيران ـ تموز ١٩١٧. يلاحظ أيضا مثال ريفردى عن التكعيبية، العدد الأول من « شمال ـ جنوب»، ١٥ آذار ١٩١٧.

(١٣٥) يمثل البعد الرابع، كما يقول ابولينير، «سعة المكان الذى يتأبد فى الاتجاهات كلها فى لحظة معينة. إنه المكان بعينه، وبُعد اللامنتهى «الرسامين التكعيبيين»، كاييه، ١٩٥٠، ص١٨).

(١٣٦) نشرت فى «شمال ـ جنوب»، العدد ١٥ مارس ١٩١٨.

(١٣٧) «الدفاع الذاتى»، ١٩١٩.

(١٣٨) "Le Livre de mon bord" (يوميات سفينتى)، ميركير دوفرانس، ١٩٣٨، ص١٣٢.

(١٣٩) ذكره ف. لوفيفر الذى يتحدث بإسهاب عن قصيدة النثر فى الفصل الذى كرسه لـ «التكعيبية الادبية والأدب الفرنسى الفتى»، روار، ١٩١٧، ص٢٠٢.

(١٤٠) «شمال ـ جنوب»، ١٥ مارس ١٩١٧.

(١٤١) «الفن الشعرى»، ص ٦٧ (بشأن قصيدة النثر مثلما فهمها جاكوب فى (Cornet a Des).

(١٤٢) «السر المهنى»، ستوك، ١٩٢٤، ص ٥٣.

(١٤٣) «من بودلير إلى السريالية»، كوريا، ١٩٣٣، ص ٢٥٤.

(١٤٤) «الشعر الفرنسى الفتى»، روار، ١٩١٧، ص ٢٤٣.

(١٤٥) غويغله، «السنة المحبوبة»، لابيل اديسيون، ١٩١٠ (ذكرت فى ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤.

(١٤٦) ينظر على وجه الخصوص ريبمون ـ ديسينى، «تأريخ دادا» N.R.F. حزيران ـ تموز ١٩٣١؛ نادو، «تاريخ السريالية»، دار النشر دى سوى، ١٩٤٥، ص ٣٥ ـ ٥٧؛ تزارا، «السريالية وما بعد الحرب»، نيجل، ١٩٤٧؛ لاكوت، مقدمة لـ تزارا، «مختارات من شعراء اليوم»، سيغير، ١٩٥٢.

(١٤٧) «السريالية وما بعد الحرب»، ناجيل، ١٩٤٧، ص ١٧.

(١٤٨) «سبع بيانات دادائية»، بودرى، ١٩٢٤، ص ٧٧ (بيان صدر فى مجلة «ليتراتير» (الأدب) عام ١٩٢٠).

(١٤٩) «مغامرة السيد انتيبيرين السماوية الاولى»، زيورخ، ١٩١٦، (ذكرها ر. لاكوت، تزارا، فى «شعراء اليوم»، ص ٧٣).

(١٥٠) (Pelamide)، فى «خمس وعشرين قصيدة»، زيورخ، ١٩١٨، (فى «تزارا»، المصدر السابق، ص١٠٣).

(١٥١) عن بريتون فى مقالة له بعنوان «من أجل دادا» («نوفيل رڤى فرانسيز» (مجلة فرنسا الجديدة)، آب ١٩٢٠].

(١٥٢) وهكذا نرى ايلوار على سبيل المثال يدافع عن مبدأ الكتمان الشعرى فى مقدمة ديوانه (Ralentir Travaux) الذى كتب بالتعاون بين بريتون وشار وايلوار (دار النشر سيريالست ١٩٣٠): «ينبغى حذف ظل الشخصية كى يشب الإيحاء من المرآة دائما»؛ «القصيدة إرجاع ذو صوت هائل يدوى للجميع».

(١٥٣) رسالة إلى رولان رونيفيل، «نوفيل رڤى فرانسيز»، تموز ١٩٣٢، ص١٥٢.

(١٥٤) دار النشر دي سوي، ١٩٤٥.

(١٥٥) «١٤ تموز»، Les Pelouses Fendues d'Aphrodite La Main a la Plume ١٩٤٢، (٢٠ صفحة غير مرقمة).

(١٥٦) إن محاولة كراك، كما يرى غ. بيكون، (روايات أو قصائد نثر) «تمضى في اتجاه دمج التجربة السريالية بالتجربة الأدبية التقليدية» («بانوراما الأدب الفرنسي الجديد»، غاليمار، ١٩٤٩، ص١٢١).

(١٥٧) ج. بيكون، «بانوراما الأدب الفرنسي الجديد»، سبق ذكره، ص٣٤.

(١٥٨) «بيان السريالية الثاني»، في «بيانات السريالية»، ١٩٤٧، ص١٣٢ - ١٣٣.

(١٥٩) تصريح الشعراء الأمريكيين الشباب في (Transition) (العدد ١٦ - ١٧)، أعادت نشره مجلة "Cahier du Sud" نيسان ١٩٣٠، ص ٢٣٤ - ٢٣٥.

(١٦٠) (Le Theatre et son double) (المسرح وقرينه)، غاليمار، ١٩٣٨، المقدمة، ص٨.

(١٦١) في مدخل كتب تمهيدا لديوان أعماله، أعادت نشره مجلة «نوفيل رفي فرانسيز» في عددها الصادر في كانون أول عام ١٩٥٤، ص١١٣٨.

(١٦٢) نظرية فنية وأدبية تحصر الشعر والجمال في موسيقى الحروف أو في ترتيبها بطريقة خاصة.

(١٦٣) ينظر بيلافال، «البحث عن الشعر»، ١٩٤٧، ص١٢٢.

(١٦٤) «فلاح باريس»، غاليمار، ١٩٢٦، ص١٤.

(١٦٥) المصدر السابق.

(١٦٦) بإعطائها عناوين: شقرة، حديقة، الليل، امرأة («مختارات من قصيدة النثر»، جوليار، ١٩٤٦، ص ٣١٧ - ٣٢٤)، وسوف تجد هذه النصوص في «فلاح باريس» على الصفحات ٤٩ - ٥٠، وص١٧٤، وص ١٤٧ - ١٤٩، وص ٢٠٩، ٢١٢ على التوالي.

(١٦٧) بودلير، «العجائز الصغيرات».
(١٦٨) «ثمة پليم»، دار النشر دى كارفور، ١٩٣٠.
(١٦٩) «إنسان مسالم» «ثمة پليم» فى «مكان الداخل»، غاليمار، ١٩٤٤، ص١٠٥.
(١٧٠) «پليم يسافر»، المصدر المذكور أعلاه، ص ١١١.
(١٧١) «أكتب إليكم من بلد بعيد» هو عنوان نص من نصوص «البعيد الداخلى».
(١٧٢) «البعيد الداخلى»، ديوان نشر عام ١٩٣٧ فى دور نشر .N.R.F.
(١٧٣) «لنكتشف هنرى ميشو» (نص من محاضرة ألقاها جيد عن ميشو)، غاليمار، ١٩٤١، ص ٤١.
(١٧٤) المصدر نفسه.
(١٧٥) «أكتب إليكم من بلد بعيد» فى «البعيد الداخلى»، ١٩٣٨م ص ٢٤٥ ـ ٢٤٦.
(١٧٦) «مذكرات الظل»، ص ٤٨.
(١٧٧) «قصص دموية»، ص ١٧٣.
(١٧٨) مقدمة لميشو، سلسلة شعراء اليوم، سيغير، ١٩٤٦، ص ٦٣.
(١٧٩) «العمل الذهبى»، ص ١٠.
(١٨٠) «بانوراما الأدب الفرنسى الجديد»، سبق ذكره، ص١٣٣.
(١٨١) «هل قرأت شار؟»، غاليمار، ١٩٤٦، ص٧٧.
(١٨٢) «رونيه شار» فى «نقد»، تشرين الأول ١٩٤٦، ص٣٨٩.
(١٨٣) حول مفهوم «الكلمة ـ الشيء»، ينظر تأملات سارتر، «مواقف»، الجزء الأول، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٤.
(١٨٤) (Faune et Flore)، ص٦٢.
(١٨٥) پونج نفسه يوضح أنه يروم وصف الأشياء «من وجهة نظرها الخاصة. ولكن هذا مصطلح وكمال مستحيل» : والواقع أنه «ليست الأشياء هى التى تتكلم بينها ولكن الناس يتكلمون بينهم عن الأشياء ولا

يمكننا أبدا الخروج عن الإنسان» (ذكره سارتر، «مواقف» الجزء الأول، ص ٢٥٦).

(١٨٦) (Sens Plastique)، غاليمار، ١٩٥٣ (الطبعة الأولى، ١٩٤٨)، ص٣١٥.

(١٨٧) مقدمة پولان لـ (Sens Plastique)، ص١٣.

(١٨٨) مقدمة لترجمة "Anabase"، «نوفيل رڤى فرانسيز»، الصادرة فى الأول من كانون التانى ١٩٢٦، ص ٦٧.

(١٨٩) «من بطولة الحياة الحديثة»، صالون عام ١٨٤٦؛ «وصف الحياة الحديثة، الجزء الأول»؛ «الأعمال»، لاپلياد. الجزء الثانى، ص ١٣٣ وص٣٢٦ :

«الجميل مصنوع من عنصر أزلي ثابت ويصعب جدا تحديد كميته، ومن عنصر نسبى، ظرفى سوف يكون إن صح القول العصر والموضة وعلم الأخلاق والعاطفة بالتناوب أو كلية» (ص ٣٢٦).

(١٩٠) «الكتابة فى درجة الصفر»، دار النشر دى سوى. ١٩٥٣، ص١٢١.

(١٩١) كان معنى الشعر لحقبة طويلة من الزمان هو: «عمل شعرى متناسق ومستحب، ذو سعة معينة». وهذا ما يؤكد عليه معجم «ليتريه» فى الأقل وأنا مؤمنة به. أما الشعر فى أيامنا الحاضرة فهو يعني: «عمل بالنثر، غير متناسق وبائس وأكثر قصرا». وباختصار فإن الشاعر الوحيد الذى هو جدير بالاعتبار ربما كان «الشاعر الملعون»، كما يقول پولان.

(De La Paille et du Grain" Cahiers de La Pleiade,
دار النشر برانتون، ١٩٤٨، ص ١٥٧.

(١٩٢) «حول قصيدة النثر»، «مجلة العالمين»، ١٥ تشرين الأول ١٩٤٨، ص٧٦٥.

(١٩٣) «أصوات الصمت»، ص ٦١٤.

محتوى الكتاب

الباب الثالث

إشـــارات

المؤلفة : سوزان برنار

فى طليعة المثقفين الفرنسيين الذين أولوا الإيقاع الداخلى أهمية كبيرة. ومن هنا جاء مؤلفها عن قصيدة النثر، فالشعر ليس وقفاً على الإيقاع الخارجى وحده (الأوزان). وقد تقدمت بكتابها هذا (قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا) كجزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه فى الأدب الفرنسى. ولكنه أصبح اليوم واحداً من أهم المراجع فى مضمار نشوء وتطور قصيدة النثر إن لم يكن المرجع الأساسى الوحيد.

المترجم : د. زهير مجيد مغامس

مترجم عراقى. ولد فى محافظة ميسان ١٩٤٤. حصل على بكالوريوس اللغة الفرنسية من جامعة بغداد ١٩٦٦. حصل على الدكتوراه فى الأدب الفرنسى من جامعة اكس برسيليا فرنسا عام ١٩٧١. يشغل حالياً منصب رئيس قسم اللغة الفرنسية بكلية اللغات جامعة بغداد، من ترجماته : رواية ليون الإفريقى لأمين معلوف ١٩٩٣، وقصيدة النثر لسوزان برنار ١٩٩٣.

المراجع : د. على جواد الطاهر

ناقد عراقى. ولد فى مدينة الحلة ١٩٢٢. حصل على الدكتوراه من السوربون بفرنسا عن رسالته (الشعر العربى فى العراق وبلاد العجم). درّس فى كلية الآداب جامعة بغداد. حاصل على لقب أستاذ عام. له أكثر من ثلاثين مؤلفاً فى النقد والترجمة والتحقيق، منها : مقدمة فى النقد الأدبى ١٩٧٩، فى القصص العراقى المعاصر ١٩٦٧، منهج البحث الأدبى ١٩٧٠ (عدة طبعات)، تحقيقات وتعليقات ١٩٨٤،...

الفنان : أحمد ماهر رائف

فنان مصرى ولد ١٩٢٦. دبلوم فنون جميلة القاهرة ١٩٥٠. دبلوم أكاديمية الفنون فى دسلدورف ١٩٦٠. دكتوراه الفلسفة فى تاريخ الفنون ١٩٧٥ من جامعة كولن بألمانيا. من أكثر فنانى الحفر المصريين تقنية. فى أعماله الأخيرة ركّز على استخدام الحروفية العربية مستلهماً فضاءات الخط وإمكاناته الشكلية لتحقيق قيمة فنية عالية للوحة تراثية معاصرة.

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٥ ـ يونيو ٩٦)

النظرية الأدبية المعاصرة	تأليف : رامان سلدن ترجمة : د. جابر عصفور
مدن الآخرين	أشعار ترجمة : أحمد ع. حجازى
صحراء التتار	رواية : دينو بوتزاتى ترجمة : موسى بدوى
الحب	رواية : مارجريت دورا ترجمة : د. فوزية العشماوى
أساطير	تأليف : رولان بارت ترجمة : سيد عبد الخالق
نشيد بحرى	شعر : فرناندو بيسوا ترجمة : المهدى أخريف
هبة الطوطم	أساطير الهنود الحمر ترجمة : راوية صادق
أزهار الشر	شعر : شارل بودلير ترجمة : محمد أمين حسونة
مرآة الحبر	نصوص : بورخيس ترجمة : محمد عيد أبراهيم
النظرية الأدبية المعاصرة (ط ٢)	تأليف : رامان سلدن ترجمة : د. جابر عصفور
الشعر والتجربة	تأليف : أرشيبالد مكليش ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسى
رامبو وزمن القتلة	تأليف : هنرى ميللر ترجمة : سعدى يوسف
مداخل الشعر	تأليف : باختين . لوتمان . كوندراتوف ترجمة : أمينة رشيد . سيد البحراوى
باختين : المبدأ الحوارى	تأليف : تودوروف ترجمة : فخرى صالح

☆

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٦ ـ يونيو ٩٧)

عراف الضوء
شعر للمكفوفين الإسبان
ترجمة : إلهام عيسى

التأويل والتأويل المفرط
تأليف : امبرتو إكو
ترجمة : ناصر الحلواني

عصر البنيوية
تأليف : إديث كريزويل
ترجمة : د. جابر عصفور

الدراسة النفسية للأدب
تأليف : مارتن ليندأور
ترجمة : د. شاكر عبد الحميد

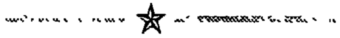
هبوط الليل
شعر : و. هـ. أودن
ترجمة . د. ماهر شفيق فريد

الغرفة الفارغة
شعر : جاك آنْصي
ترجمة : محمد بنّيس

قصيدة النثر
تأليف: سوزان برنار
ترجمة: د. زهير مجيد مغامس

فى الأعداد القادمة

قصر الضحك، زبيجنيف هيربرت
ساعي البريد، جيمس كين
الملاك الصامت ، هاينرش بول
الشعر الفارسى المعاصر
الشعر الكورى المعاصر
همس الأمواج ، ميشيما
إنسان ، نيتشه
مذكرات يونويل
رباعيات الخيام



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رقم الإيداع ١٥٦٦ / ٩٧

طبع بالمركز المصرى العربى



قصيدة النثر

إن قصيدة النثر لايمكن تعريفها، فهى موجودة فحسب، كرغبة فى إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة. من هنا ضرورة هذا الكتاب الذى سمعنا به ولم نقرأه أبدا، بل تم السطو عليه من قبل كثير من الشعراء والمنظّرين منذ الستينيات (دون ذكر المصدر فى الأغلب).

ورغم أن هذه الترجمة «منقوصٌ» منها، إلا أنها ستُفيدنا فى شرح طبيعة المصطلح ودرس العلاقة بين **قصيدة النثر** وطموحها الميتافيزيقى، مع تبيان جماليات قصيدة النثر ورصد توجهاتها الجديدة منذ ١٨٨٠ وحتى ١٩٥٠، كما توضح الخلط بين كثير من التعابير النقدية التى شاعت خطأً .

(تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهى تستخدم اللغة، وتريد أن تحطّم الأشكال وهى تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وها هى ذى تصبح نوعاً أدبياً مصنّفاً...)

ويزيد من أهمية كتاب **سوزان برنار**، أنه لا يزال المرجع الأساسى بل والوحيد، كما تشهد أيامنا هجمة متزايدة لشعراء قصيدة النثر وعدواناً متزايداً عليهم أيضاً يمتد من الكلاسيين وحتى أصحاب الشعر الحر.

والواقع أننا خلال عصر تهزّه أسوأ التشنجات، نسعى فيه لإيجاد توزان عن طريق «عمل نثرى غير متناسق ويائس» ويتكفل المستقبل بالفرز.

إن قصيدة النثر تعتبر مظهراً من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره، إلى جانب كونهامحاولةً لتجديد التشكل الشعرى ★



المركز المصرى العربى

Le Poeme En Prose